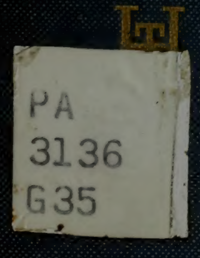

JOHS GEFFCKEN
DAS GRIECHISCHE DRAMA


PA
3136
G35

May 9th 1907.



Das griechische Drama

Aischylos · Sophokles · Euripides

bearbeitet von

Dr. Johannes Geffcken

Professor am Wilhelm=Gymnasium zu Hamburg

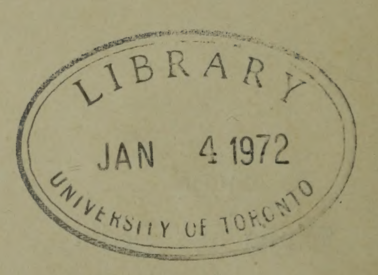
Mit einem Plan des Theaters des Dionysos zu Athen



1904

Leipzig und Berlin

Verlag von Theodor Hofmann


LIBRARY
JAN 4 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

Vorbemerkung.

Die vorliegende Behandlung einer Anzahl von griechischen Tragödien für Schulen bedarf noch einiger Bemerkungen. Es war notwendig, zwei Methoden, die in der Regel nicht zusammenarbeiten, hier zu vereinigen: die rein historische Behandlungsweise und die ästhetische. Die letztere, wie sie wenigstens zumeist verstanden wird, ist in der klassischen Philologie, nicht ganz mit Unrecht, etwas in Mißkredit gekommen; man wittert in ihr etwas von flachem Literatentum, vom Feuilleton. Sieht man die Sache aber genauer an, so wird man finden, daß der Gegensatz zwischen der geschichtlichen Erforschung einer Dichtung und der Ergründung ihrer Schönheit nur ein scheinbarer ist, daß das volle Verständnis eines poetischen Werkes sich notwendig aus diesen beiden Tätigkeiten aufbauen muß: die Ästhetik, von der historischen Kritik geleitet, die Kritik, von der Ästhetik durchwärmt, können nur in gemeinsamem Streben ihr Ziel erreichen. So habe ich denn meine Aufgabe dahin verstanden, die Kunstmittel der alten Tragödie in ihrer Entwickelung und Fortwirkung ins rechte Licht zu setzen und anderseits die Persönlichkeiten der Dichter, soweit es ging, zum geschichtlichen Bilde herauszuarbeiten. Dazu war natürlich eine geschichtliche Einleitung, die sich zunächst auch mit dem Begriffe des Klassischen beschäftigte, nötig. Ich habe versucht, den Leser über einige Ergebnisse und auch über manche Fragen der Wissenschaft ins klare zu setzen; diesem Zwecke der Orientierung dient unter anderem auch die beigegebene Karte. Den Philologen, dem diese Dinge bekannt sind, hoffe ich durch andere Kapitel meiner Arbeit, die für ihn mehr Interesse besitzen, etwas entschädigen zu können. Es widerstrebte mir aber, das Ganze nach Art eines Leitfadens aufzureihen, die einzelnen Dichter nacheinander aufmarschieren zu lassen. Darum versuchte ich ein Bild des *dramatischen Lebens* in Athen zu geben, indem ich die einzelnen bedeutenden *Werke* der attischen Koryphäen möglichst nach ihrer geschichtlichen Folge, auch nach ihren Beziehungen zueinander behandelte. Der Lehrer, der irgendeine der zu lesenden Tragödien nach meiner Einführung vornimmt, soll ja die ganze Schrift durchlesen und er erhält so, wie ich glaube, eine wirkungsvollere Anregung, als wenn er nach der Einleitung nur sein Kapitel „Sophokles" oder „Euripides" für das jeweilige Stück nachzulesen brauchte. — Von einem genaueren Verzeichnisse der Literatur über das griechische Drama als Ganzes wie über die einzelnen Tragödien konnte im Hinblick auf den Zweck des Unternehmens abgesehen werden, doch war es natürlich nötig, mehrfach auf U. v. *Wilamowitz-Möllendorffs* Wirken hinzuweisen. Die Dankbarkeit, die die Kunde von der Tragödie ihm schuldet, verlangt, daß man von ihm nicht nur das wisse, was die Zeitungen über ihn sagen, sondern auch im einzelnen die Felder kenne, die sein Genius erleuchtet und erschlossen hat. Kundige werden finden, daß ich mich seinen Ausführungen öfter auch im Wortlaut, bewußt oder unbewußt, angeschlossen habe und werden darin um der großen Sache willen, deren Vertretung es hier gilt, kein Unrecht erkennen.

Der beigegebene Plan ist dem großen Werke von W. *Dörpfeld* und E. *Reisch* über das griechische Theater entnommen.

Der Verfasser.

Inhaltsverzeichnis.

I. Begriff des Klassischen.

Wer etwa noch vor dreißig Jahren über das Thema, das ich hier zu behandeln gedenke, sich vernehmen ließ, der redete in voller Unbefangenheit vom klassischen griechischen Drama, und niemand bestritt ihm das Recht dazu, obwohl es damals schon manchen gab, der gelegentlich einem Gesinnungsgenossen gestand, daß ihm das „Klassische“ auf die Dauer langweilig werde. In einer Zeit, deren dramatische Größen Moser, Lindau, Wilbrandt, L'Arronge hießen, in einer Epoche, die dreimal den Schillerpreis nicht verteilt sah, in einem politisch zwar mächtig erregten, poetisch aber äußerst müden Daseinszustande des deutschen Volkes nahm man mit der historischen deutschen Geduld hin, was der Tag brachte, suchte kaum, hoffte wenig, leistete nichts. Dieser fade Quietismus der siebziger Jahre auf dem Gebiete fast aller Kunst, der sich sogar an Kaulbachs Tendenzrhetorik auferbaute, weil der Maler doch einmal als großer Mann galt, nahm natürlich auch alles, was so klassisch hieß, bequem als Dogma hin, als sichere Offenbarung. Mit dem Schlagworte von „den heiteren Göttern Griechenlands“ glaubte man die tiefste Kenntnis eines vorbildlichen Seins verraten zu können; durch eine sogenannte klassische Bildung wähnte man sich vorteilhaft von anderen Mitmenschen zu unterscheiden und in der Regel, wenn auch nicht immer, sich damit von der Pflicht weiterer Selbstbildung losgekauft zu haben. Da ferner alle Literaturgeschichten lehrten, daß wir Deutschen einer doppelten Blüte unserer Literatur uns rühmen dürften, und daß deren zweite herrliche Epoche ohne die Einwirkung der griechisch-römischen Poesie nicht zu denken sei, daß dieser Verschmelzung Goethe selbst im zweiten Teile des Faust tiefsinnigsten Ausdruck gegeben, so sah man in bequem traditioneller Dankbarkeit die Mehrzahl der Schriftsteller des klassischen Altertums, das man schulmäßig mit dem Jahre 476 n. Chr. wie mit einem Rucke abschloß, für klassisch an, und vollends galten alle Werke der wirklichen Klassiker als Meisterwerke. So dachten oft dieselben Leute, die im Wilhelm Meister stecken geblieben waren, die wohl bei Lewes sich Aufschluß über Goethe geholt hatten, aber den „Elpenor“ nie zur Hand genommen, den zweiten Teil des Faust nur aus Zitaten kannten, mit einem Worte den Dichter, den damals jeder Schüleraufsatz besinnungslos den „Altmeister“ nannte, einen guten Geheimrat sein ließen.

Auf diese künstlerisch müde Zeit — die Musik nehme ich natürlich aus — folgte eine Epoche frischeren Lebens. Die Kunst besann sich wieder auf sich selbst, auf ihr Wesen, das nicht akademische Nach-

ahmung klassischer Muster sein soll, sondern originale Darstellung des die Epoche erfüllenden individuellen Lebensstoffes. Die historischen Dramen, die ja wohl oder übel an die Schöpfungen unserer klassischen Dichtungsepoche Anschluß nehmen mußten, wurden mit der Zeit, obwohl ihnen in Wildenbruch noch ein letzter kraftvoller Verfechter erstand, doch unpopulär; so gründlich hatte man sich übersättigt an der Schul- und Stubenpoesie der Klassizisten, daß man nach dem Neuen in jeglicher Gestalt sich sehnte, nach dem Neuen, das uns vom Regelbanne lebloser Tradition erlösen sollte. Und da nun die Prophezeiungen der Klassizisten, die, auf das Vorbild der Perserkriege und der danach aufblühenden griechischen Literatur hinweisend, nach 1870/71 eine neue Literaturblüte des deutschen Volkes erwarteten, nicht eintrafen, so glaubte man nicht mit Unrecht, das Gute anderswo suchen zu müssen. So begann die eigenartige Tendenz- und Gedankendichtung Ibsens mit ihren nicht immer poetischen, aber stets ungemein tiefen und gänzlich voraussetzungslosen Schöpfungen ihren Siegeszug über die deutschen Bühnen, so begann Hauptmanns soziales Drama der Gegenwart in ihrer unmittelbarsten Form Darstellungswert zu verleihen. In dieser Epoche stehen wir noch jetzt mitteninne.

Nichts war nach der Erstarrung in den siebziger Jahren berechtigter, als der Notschrei nach frischem Leben, nichts natürlicher als diese Reaktion, die schließlich zur literarischen Revolution sich gestaltete. Aber solche Bewegungen halten sich selten in vernünftigen Grenzen, und es wäre ja auch schade, wenn das geschähe. Das Bedürfnis, das wirkliche Leben auf der Bühne vor sich zu sehen, nicht tote Schemen der Vergangenheit, vom gelehrten Dichter zu einem Scheinwesen künstlich zurechtgalvanisiert, entfachte eine Polemik erbittertster Art, einen wahren Sturmlauf gegen die Vertreter des Klassizismus, d. h. gegen die Leute, die da gemeint hätten, Schillers und Goethes Muse verdanke ihren höchsten Schmuck der antikisierenden Gewandung, also einer Art von Garderobenwechsel. Man begann immer schärfer von den Lehrern der Jugend im Schulmeisterrock und auch im Professorentalar zu reden, die naiv gewähnt hätten, von der Höhe der Akropolis oder des Kapitols ließe sich in behaglicher Selbstzufriedenheit das moderne Leben völlig ignorieren, ja sogar geradezu in seiner Berechtigung negieren, wenn es sich die Antike nicht immer wieder zum Muster nähme. Diese Polemik, die schließlich immer mehr zur Hetze wurde und, mit demagogischen Mitteln betrieben, nicht selten die plattesten Trivialitäten immer wieder gegen den Feind ins Feld führte, fand den Gegner in einer eigentümlichen Lage. Es ist immer schlimm, wenn man vom Kriege inmitten einer Reorganisation des eigenen Heeres überrascht wird. So ging es den Vertretern der klassischen Altertumswissenschaft. Wenn man von den Lauen und Flauen in ihren Reihen absieht, so schieden sich ihre Anhänger in zwei Gruppen. Die einen waren wirklich, wenn auch nicht so dumm, wie die Feinde meinten, doch immerhin so naiv, daß sie in Hellas und Rom ewige Vorbilder für

alles im Leben fanden. An diesen Leuten, die sich im behaglichen Wolkenkuckucksheim ihres Daseins der materiellen Erde ziemlich entrückt fühlten, glitt der Stoß der Gegner ganz ungefährlich vorüber. Aber viele Jünger der Altertumswissenschaft befanden sich in einem anderen Korps. Dem war schon lange Zeit das planlose Idealisieren, die blasse, schulmäßige Beleuchtung des Bildes vom klassischen Altertum zur lebhaftesten Unzufriedenheit gediehen. Sie hatten längst gesehen, daß das Altertum der Griechen und Römer zwar oft genug eine wunderbar schöne Erscheinungsform menschlichen Schaffens und Wirkens gewesen, daß es aber nie als Ganzes die notwendige, einzig verbindliche Lehrform des menschlichen Daseins, die es überhaupt nicht gibt, heißen dürfe. Diese Gelehrten waren Historiker; sie wußten und wissen, daß mit tausend Fäden unsere Zeit an längst vergangenen Zeiten hängt, daß man diese vergangenen Zeiten darum kennen müsse. Aber die feindliche Bewegung, der sie gern ein gewisses Recht einräumten, warf eben alles über Bord, ging nicht nur vorurteilslos, sondern eher schon urteilslos vor. Das drückte den historisch denkenden Philologen die Waffe in die Hand zum Kampfe, den sie noch jetzt führen. Der Streit schärfte ihnen die Augen für den Wert des Besitzes, und indem man anderen davon mitteilte, erwarb man neu den Besitz. Der Erfolg dieses Vorgehens ist ja auch nicht ausgeblieben, denn schon verlangen wieder viele in die Welt des Besten, das uns das Altertum geboten, eingeführt zu werden.

Der Krieg, sagt ein weiser Grieche, ist der Vater aller Dinge, aller Dinge König. Und so hat auch uns der Streit gelehrt, den Begriff des Klassischen etwas schärfer ins Auge zu fassen und gründlicher zu durchdenken. Es ist nicht zu leugnen, daß der generalisierende Begriff: klassisches Altertum, weil eben alles Generalisieren falsch ist, unserer Sache etwas geschadet hat. Denn in diesem sog. klassischen Altertum, dessen Nachwirken nur stumpfe Geschichtsmechanik nach Jahren begrenzen kann, gibt es auch, wie schon angedeutet, höchst unklassische Literaturprodukte, ja ganze Zeiten erstaunlicher geistiger Öde. Unklassisch ist mancher Sang der Odyssee, wenig bedeutend sind gelegentlich Stücke der berühmten attischen Tragödiendichter, lange Stellen aus Demosthenischen Reden, von Cicero gar nicht zu reden, widern den Leser aufs äußerste an, und auch der größte Dichter Attikas, der Philosoph Platon, zeigt unbeschreibliche Längen — wie der Wilhelm Meister. Und wieder: in Zeiten, die man bisher noch viel zu wenig der Betrachtung für wert gehalten, weil es in ihnen keinen guten Poeten, keinen Redner, keinen wirklichen Philosophen, mit anderen Worten, keinen rechten Schulschriftsteller mehr gibt, zeigt sich auf anderen Gebieten ein so reiches Leben, ein so ernstes Streben, daß diese Daseinsäußerungen entschieden klassischen Wert besitzen. Ist Paulus nicht ein Klassiker religiöser Erkenntnis, sind Tertullian, Augustin nicht Klassiker ersten Ranges, nicht alle drei antike Menschen? Und nicht anders ist es ja mit unserer eigenen Literatur. Welcher ruhig Erwägende kann die „Maria Stuart“ schlechthin klassisch

nennen, wer wird im „Bürgergeneral" klassischen Witz verspüren! Aber klassisch, d. h. in seiner Art vollendet, von der Zeit des Dichters und seinen sonstigen Leistungen ganz abgesehen, ist in neuerer Zeit z. B. Dickens' christmas carol, Daudets Fromont jeune, manche Novelle Kellers und C. F. Meyers.

Indem so die Vertreter der Altertumswissenschaft sich nicht mehr im Dienste eines bequemen Dogmatismus auf ein kleineres Anschauungsgebiet beschränken, indem sie vielmehr selbst die Werke der Alten an denen der Modernen zu messen lernen, die Klassizität literarischer Leistungen nicht nach Ort und Zeit beurteilen, so gedeihen sie ganz von selbst zu einer ungemein reicheren und fruchtbareren historischen Auffassung. Aus unkritischer Bewunderung steigt man empor zu individuellerem Verständnis; vor uns wallen nicht mehr erhabene Schatten im malerischen Chiton auf und nieder, die den ganzen Tag nichts zu tun haben, als dem Kultus des Schönen zu leben und sich von Mit- und Nachwelt in ihrer edlen Einfalt und stillen Größe bewundern zu lassen, sondern es nahen uns Menschen von Fleisch und Blut, gewiß oft genug im Besitze des Schönsten, das die Erde kennt, großer Gedanken und eines reinen Herzens, aber immerhin Menschen, von Leidenschaften bewegt, von Fehlern entstellt. Mit ihnen heißt es zu leben, wie mit den Menschen neuerer Zeiten, die wir ja auch nicht blind bewundern. Zwischen dem Altertum und den späteren Zeiten gibt es für unsere Würdigung keinen Unterschied; der Mensch muß immer, in jeder Epoche, unseres liebevollsten Interesses sicher sein.

Aber, wenn wir auch so die Nebel unklarer Begeisterung zu teilen suchen, den Begriff des Klassischen richtiger als früher zu erfassen trachten, so dürfen wir doch nimmer vergessen, daß es Völker und Menschen gegeben hat, daß Epochen aus der „tausendfältigen" Zeit, wie der Grieche sagte, heraufgestiegen sind, auf denen der Blick der Gottheit segnend geruht hat. Gewiß ist die athenische Geschichte nicht arm an geringen Gestalten, gewiß war auch Demosthenes kein Held noch Perikles ein Tugendspiegel, gewiß das athenische Leben voll der unmoralischesten Regungen und Taten, aber in seiner Gesamtheit betrachtet bleibt das Dasein dieses Staates von unermeßlicher Bedeutung für die Geschichte der europäischen Kultur bis auf diesen Tag. Man denke doch nur: ein Duodezstaat, mit sehr festen und engen Grenzen, nicht größer als eines der kleineren deutschen Fürstentümer, gründet nach dem Perserkrieg eine Art Hansa im Mittelmeer, darf eine Zeitlang dem Traum eines Reiches sich hingeben, bleibt immerhin zwei Jahrhunderte hindurch ein außerordentlich wichtiger Faktor innerhalb der Machtverhältnisse des Mittelmeeres und entwickelt in dieser Zeit eine unglaubliche Vielseitigkeit geistigen Lebens. Noch einmal sei es wiederholt: nicht jedes Werk von Künstlerhand, jede attische Tragödie, nicht jedes historische Buch, nicht jede Rede, noch jeder Platonische Dialog ist klassisch. Aber die Gesamtheit aller dieser vielseitigen Leistungen, die Monopolisierung des hellenischen geistigen Lebens durch

Athen während zweier Jahrhunderte in stetem Wechsel, bald der Tragödie, bald der Geschichtschreibung, bald der Philosophie, bald der Komödie macht aus dem Athen dieser Jahrhunderte doch eine auserwählte, eine klassische Stadt. Nicht allein das Athen des Perikles, das in miserabeln Romanen einer glücklich versunkenen Epoche unklare Verherrlichung gefunden, als ob der große athenische Staatsmann mit bewußter Absicht an einer Art Kunststaat gearbeitet habe, kann uns das Herz erheben, sondern vielmehr die Kontinuität seiner Kulturentwickelung, für die die bequemen Worte „Glanzzeit" und „Verfall" nicht ausreichen, die Entfaltung fast aller Kräfte, die dem Menschengeiste gegeben sind. Beinahe jede geistige Tätigkeit muß dieses Land erst vom Auslande lernen, kaum etwas, was nicht importiert worden ist; aber schnell genug wird Athen Meister jeglicher Kunst, unbestrittener Besitzer. So wandelt diese einzige Kultur von den großen Tragöden zu Thukydides, Sokrates und Platon, zu Demosthenes, Epikur, und als wollte Athen am Ende dieser Entwickelung, da die Koryphäen anfangen seltener zu werden, da das übrige Hellas mit teilnimmt an dieser Kulturarbeit, sein bisheriges Streben in blendendstem Spruche zusammenfassen, da mahnt uns der große Meister und Ahnherr des bürgerlichen Schauspiels, der Athener Menander, nach dem Ziele wahren Menschentums zu streben, da spricht er das ewige Wort: „Ich bin ein Mensch, nichts Menschliches ist mir fremd!"

Und so wollen wir denn hier in der Behandlung der griechischen, d. h. der athenischen Tragödie nicht zuletzt auch den Menschen suchen. Denn das ist schließlich das Endziel alles historischen Forschens, und so auch der Zweck des literarischen Studiums, aus der Fülle der dichterischen Produktionen das klare Bild des Dichters, des Menschen zu gewinnen. Und da der dramatische Dichter Gestalten schafft, die ihm fast nie unmittelbar gegeben sind, so sollen wir auch diesen menschlich näher zu treten suchen. Freilich dürfen wir uns das nicht allzu leicht vorstellen. Auch diese Zeiten der Vergangenheit sind nicht selten ein Buch mit sieben Siegeln. Das antike Empfinden zeigt oft genug eine so harte Geschlossenheit, die man mit bequemem Verdikt die „Herzenshärtigkeit" des Altertums genannt hat, daß man nur schwer den Schlüssel dazu findet. Aber so geht es doch fast mit jeder Erscheinung aus ferner Vergangenheit, jedem Produkte eines fremden Volkes. Darin steht die Antike also nicht allzusehr vor anderen Zeiten zurück. Sind uns demnach die Empfindungen dieser Menschen, die poetischen Situationen zuweilen nur nach ernster Arbeit, die freilich der oberflächliche Ästhetiker nicht liebt, erschließbar, so belohnt uns für unser Streben nicht selten auch ein Wort, so aus den Tiefen des Menschenherzens hervorgeholt, wie das der Antigone: Nicht mitzuhassen, mitzulieben kam ich in diese Welt! und Strecken, die unserem Auge anfangs etwas öde erscheinen wollten, liegen nun von plötzlichem Sonnenlichte verklärt da! —

II. Die Entstehung der attischen Tragödie.

Literatur: v. Wilamowitz-Möllendorff: Euripides Herakles. 1. Auflage. Weidmann 1889. S. 43 ff.

Das griechische Drama hat in der Gestalt, die uns bekannt ist, seinen Königssitz in Athen. Es liegt uns, abgesehen von zahlreichen Bruchstücken, in 33 Stücken des Aischylos, Sophokles, Euripides, einem geringen Teile der Gesamtmasse vor, immerhin bei weitem mehr, als unsere eigene klassische Dichterepoche uns an Dramen gebracht hat. Diese Zahl ist aber nun noch erweiterungsfähig; denn aus dem Sande Ägyptens sind große Papyrusfunde aufgetaucht, und es ist möglich, daß die Gelehrten in 20—30 Jahren mitleidig lächeln dürfen über unsere jetzige Armut. Nichts aber wäre nun falscher, als sofort fröhlich mitten in die Dinge hineinzugehen und gleich den ersten Dichter vorzunehmen, vollends ganz verkehrt müßte es heißen, wenn wir etwa, wie man wohl früher tat, tiefsinnige Spekulationen über die Bestimmung, die dichterische Stellung des griechischen Dramas, seine Ähnlichkeit mit dem unsrigen anstellen oder uns mit aristotelischen Definitionen befassen wollten: so kämen wir nur zu mühseligen, d. h. falschen Konstruktionen. Es heißt hier die Dinge von Anfang an, soweit das nämlich noch möglich ist, kennen zu lernen, es gilt hier allein das historische Wachsen, die genetische Entwickelung ins Auge zu fassen. Das Drama Athens ist nicht fertig, wie nach der Sage die Göttin der veilchenbekränzten Stadt aus dem Haupte des Zeus, dem Denken eines Poeten entsprungen, es ist nach Athen erst importiert worden, allmählich gewachsen aus kleinen Anfängen zum großen Bau. Um diese Entwickelung, soweit es noch angeht, zu verfolgen, das Athen, in dem das Drama residieren sollte, kennen zu lernen, müssen wir erst einmal uns einen Überblick verschaffen über den Stand der griechischen Poesie, der Literatur überhaupt vor den Zeiten, da Athen das Zepter geistigen Daseins in die Hand nahm.

Die Athener sind ein ionischer Stamm, in der Zeit, da sie die Führung übernahmen, hatten die Ioner ihre Rolle fast ausgespielt. Sie durften ruhen, denn sie hatten der Welt Unendliches geschenkt. Die Dichtung Homers, ihrem ersten Ursprunge nach zwar nicht auf ionischem Boden, sondern auf benachbartem, auf äolischem erwachsen, wird von den Ionern erst zur vollen Entwickelung gebracht. Sie durchmißt alle Höhen und Tiefen des griechischen Daseins, Heldenkampf und Götterzorn, Freundestreue und Frauenliebe, ruchlose Taten und zarteste Gefühle, lautes Prahlen und diskretes Schweigen, eine unvergängliche Welt, die, je mehr wir uns in sie vertiefen, immer farbenreicher unserem Auge prangt. Sie wirkt hinüber auf das Mutterland, im engsten Anschlusse an sie werden neue Heldenlieder gesungen, im Anschlusse an ihre Formen entsteht auch sogar von ihr inhaltlich Verschiedenes, wie die religiöse und moralische Poesie des böotischen Dichters Hesiod. Der ungeheure Reich-

tum der Homerischen Dichtung an Sagen und Gestalten aber wirkt noch weiter; sie gibt den großen tragischen Dichtern Athens Stoff und Stimmungsfarbe und oft ist die athenische Tragödie nur die Spezialbehandlung eines von Homer nur skizzierten Themas, wie ja auch noch Jahrtausende später der Homeride Goethe eine Tragödie Nausikaa schaffen wollte. In ihrem besten Teile ist sie alles mehr als naive Volksdichtung, wie man sie wohl früher, von ihrer Frische berauscht, nannte; sie ist die Kunstdichtung eines Standes, des Adels, der schon vieles verlernt hatte, was der späteren, auf einem anderen Boden entsprungenen Dichtung des Hesiod noch heilig war. Mit der feineren Ausmeißelung der Menschencharaktere haben die Götter an Größe verloren, der Zeus, der der Thetis gesteht, ihm sei das Gezänke seiner Frau Hera lästig und er wünsche eine häusliche Szene zu vermeiden, die Athene, die sich freut, vor dem klügsten der Sterblichen, dem Odysseus, doch noch etwas vorauszuhaben, diese sind keine wahren Götter mehr. Und schon bricht sich in dieser eigentümlichen Welt, die uns zum Ersatze für diesen Mangel echtes Menschentum zeigt, die Reflexion Bahn; denn wenn Odysseus sagt, daß es nichts Kläglicheres als den Menschen gibt, so klingt das schon wie eine Vorahnung der kommenden ionischen Reflexion, des Nachdenkens über das eigene Ich, über das Woher und Wohin des Daseins, über die bewegendsten Fragen der Welt. Allmählich aber stirbt diese Poesie ab, ja sie erlebt endlich in dem Werke eines halbbarbarischen, asiatischen Prinzen im sog. „Froschmäusekrieg" eine Parodie, zum Zeichen, daß man im Vaterlande Homers selbst längst über diese Dinge hinaus war. Im vielbewegten Leben der kleinasiatischen Städte hatte man, während das Mutterland einfacheren Sinnes sich noch an Homer erfreute, ganz andere Ziele ins Auge gefaßt, andere Ideale gefunden. Der Rittersaal zerfällt, an seine Stelle tritt das Kontor des Kaufmannes. In den großen asiatischen Handelsstätten lebte man mit dem Westen und Süden, besonders aber mit dem völkerreichen Osten verkehrend, schneller als im alten Hellas, der Blick für Menschen und Dinge schärfte und weitete sich, der Reichtum des Daseins machte es manchem möglich, in beschaulicher Stille zu forschen, Fragen sich vorzulegen, über die noch niemand nachgesonnen. Die Poesie des Ritterstandes verfällt mit der Demokratisierung dieser Zeit; wo der einzelne durch eigene Kraft in die Höhe kommen kann, will er nichts mehr von ungeheuerlichen Heldentaten der Vorwelt wissen, er ist sich selbst wichtig und interessant geworden und so spricht er aus, was ihm in Hoffen und Zagen, in Glück und Leid, in Sorge um das eigene Ich wie das öffentliche Wohl, das Herz bewegt. So entsteht die Elegie, d. h. das Distichon, die, mit der großen Kraft der Tradition, wie sie wohl nur das Altertum kennt, viele Jahrhunderte hindurch, oft unterbrochen, nie ganz erloschen, bis in die spätesten Zeiten, bis ins 6. Jahrhundert n. Chr. Kunstform geblieben ist, und durch den Römer Properz noch Goethe zu gleichem Schaffen veranlaßt hat. Aber der Hellene dieser Zeit kannte noch nicht das Stilleben der Stubenpoesie einer späteren

Epoche. Wer sich in sich selbst gesammelt hatte, trat hinaus auf den Markt unter die Bürger, mitten unter den Zank der Parteien, lobend, tadelnd, scheltend, zu Werken aufrufend, Glimpf und Schimpf erwidernd. Neben der Elegie dient ein neues Metrum, der Sprache des Lebens angeglichen, der Jambus diesen Zwecken, den Zwecken des Augenblickes, des wirklichen Lebens. Wir wissen, wie Archilochos sich rächte, als ihm die Hand eines Mädchens verweigert wurde, wir haben ein längeres Gedicht eines Poeten Semonides, voll der bittersten Ausfälle gegen das weibliche Geschlecht: wahrhaftig, merkwürdige Anfänge der Versform, in der die attischen Tragiker dereinst die tiefsten Wahrheiten des Herzens ihrem Volke verkündigen sollten.

Parallel dieser Pflege des eigenen Selbst, diesem Subjektivismus geht nun das Streben nach Erkenntnis der höchsten und letzten Dinge. Wer in den Menschentrubel auf dem Markte blickte, wer die Vertreter fremder Nationen, ihre Erzeugnisse jeglicher Art vor Augen sah, wem jedes Schiff neue Kunde entlegener Länder brachte, wer selbst hinaus in die Ferne fuhr, wen kein Standesvorurteil mehr band, dem konnte wohl, wenn er in Ruhe die Eindrücke, die ihm geworden, musterte, die Frage nach dem ganzen Zwecke dieses Daseins, nach den Ursprüngen der Welt, vor die Seele treten. In jugendlichem Überschwange, vielleicht nicht ohne das stolze Bewußtsein, neuen Zielen nachzustreben, faßt man gleich die schwersten Probleme an und beantwortet die Fragen mit sicherer Einfachheit. Groß ist die Abneigung gegen die epische Poesie und ihre Trugbilder; der Dichterphilosoph Xenophanes, eine der köstlichsten Gestalten des Altertums, hält den Epikern vor, daß sie durch der Götter Beispiel die Menschen nichts anderes gelehrt hätten als Diebstahl, Ehebruch und wechselseitigen Betrug, und in ganz ähnlichem Sinne will der tiefe Denker Herakleit, derselbe, dem der Sozialist Lassalle eine merkwürdige Monographie gewidmet hat, Homer aus den öffentlichen Vorträgen verbannt, ja mit Ruten gepeitscht sehen, weil er den Griechen diese Götterlehre geschaffen hat. Gewaltig ist also das Streben nach Wahrheit in diesem Volke, das zuerst den Begriff der Historia = Forschung geschaffen und in verändertem Sinne der Nachwelt hinterlassen hat. Wer ferner nicht darüber nachsinnt, wie die Welt geworden, der will sie wenigstens kennen lernen, sie den Daheimgebliebenen schildern. Und so werden große geographische und historische Werke geschaffen, noch voller Fabeln und sonderbaren Angaben, aber reich an Stoff und durchbebt von dem heißen Bemühen nach Erkenntnis. Und diese Erkenntnis des Wahren wird nicht selten zur Tatsache. Die geschichtliche Forschung unserer Tage hat von Herodots mythischen Angaben und historischen Novellen gar manches als ganz unhaltbar gestrichen, aber welche Bewunderung verdient doch der Mann, der aus verhältnismäßig so unvollkommenem Materiale die große Überzeugung von dem unaufhörlichen Kampfe zwischen Okzident und Orient gewann, eine Idee, die schon lange dogmatischen Wert erhalten hat. Und als sollte nun

dies Ionertum, das den Menschen entdeckt und das Recht des Individuums durch große literarische Taten bewiesen, noch einmal in seinem besten Kerne sich zusammenfassen, so steht als letzter Vertreter seines Volkes der große ionische Arzt Hippokrates da.

Damit haben wir eigentlich schon weit die Grenze überschritten, denn mit Hippokrates kommen wir schon ins 4. Jahrhundert hinein. Aber es war nötig, einen längeren Blick auf die ionische Kultur in ihrer Kontinuität und Geschlossenheit zu werfen, weil erst die athenische wieder eine gleiche Dauer und Stärke zeigt und in mancher Beziehung ohne besonders intensive Beeinflussung durch Ionien, eine ähnliche Entwickelung zeitigend, das Studium des Menschen in vollkommenster Weise ausgebildet hat.

Die Ioner haben, wie oben erwähnt, die Form der Elegie und besonders des Jambus gewählt, um ihre Meinung über das öffentliche Leben auszusprechen. Diese Art von Poesie kam gleichwie früher das Epos ins Mutterland, und einer der edelsten Männer des alten Hellas, der athenische Kaufmann Solon, die erste wirklich greifbare politische Persönlichkeit Athens, nach der unsere Überlieferung lange wieder kaum eine einzige in ähnlicher Ausprägung kennt, bedient sich dieser Formen. Er ruft sein Volk mit Versen auf öffentlichem Markte, die athenische Feigheit scheltend, zum Kampfe auf, warnt vor Zwietracht, vor der egoistischen Herrschaft einer Partei und preist den durch Gesetze gestützten Staat. Auch über sein Gesetzeswerk selber spricht er sich aus; er weiß als ruhig abwägender praktischer Staatsmann sehr wohl, daß er es mit seiner Reform keiner Partei recht machen kann, daß er vielmehr jede vor der anderen zu schützen, keiner ungerechten Sieg verleihen darf. Und als er nach seinem großen Werke, dessen Verdienst er als echter antiker Mensch, aber auch mit anderem Maße gemessen vollberechtigt, rühmt, dessen unmittelbarste Folgen aber, Verdruß und Tadel, ihm ebensowenig entgehen, als er da sich in das Privatleben wieder zurückzieht, so weiß er sein Leben zu genießen, frei und doch maßvoll, wie es so mancher große Athener nach ihm getan, da redet er in behaglichen Versen von dem Glücke eines genußfähigen Alters, will gern in solchem Dasein 80 Jahre alt werden.

So dürfen wir denn, nachdem wir gesehen, wie der ionische Subjektivismus den Jambus geschaffen, wie der erste athenische Dichter ihn verwandt, übergehen zur eigentlichen Genesis der Tragödie.

Die Tragödie ist in ihren besten Zeiten ein Volksfest gewesen, sie ist es geblieben, und aus Volksfesten ist sie hervorgegangen. Aber nicht aus ursprünglich athenischen. Wie die Redeform, der Jambus, fremdes Gewächs ist, so stammt auch der zweite Faktor der Tragödie, das Chorlied, im letzten Grunde aus asiatischer Ferne. Auch das strophisch geteilte Gedicht, das Lied, das „Melos“ ist auf dem Boden Asiens zuerst erklungen. Was die Ioner für die Welt geleistet, haben wir soeben

besprochen. Ihnen zur Seite steht der hochbegabte Volksstamm der Äoler, sie, in deren Sprache die ältesten Homerischen Gesänge gedichtet worden sind. Die individualistische Entwickelung der Joner, dem allersubjektivsten Empfinden Worte zu verleihen, zu sagen, was das Individuum leidet, haben auch sie mitgemacht. Ich brauche hier nur an Sappho zu erinnern, von der wir so gern noch mehr als die jämmerlichen uns jetzt vorliegenden Reste hätten und sehr wahrscheinlich auch noch, nach einem neuen Papyrusfunde zu schließen, erhalten werden. Aber um diese Lieder handelt es sich hier nicht, ihr Sang, der die allertiefsten persönlichen Geheimnisse des Herzens aussprach, konnte wesentlich nur im Einzelvortrag wirken. Hier handelt es sich um das Lied einer Gemeinschaft. Und dies ist denn, soweit wir bisher sehen, von einem asiatischen Sänger, Alkman, im Anschluß an äolische Formen nach Griechenland gebracht worden. Ein solcher Sang, in letzter Zeit viel behandelt und aus Trümmern restauriert, ein Chorlied des Alkman, ist uns zum Teil erhalten. Mädchen am Eurotas singen es, elf an der Zahl. Sie singen zum Feste einer Gottheit, bei dem sie sich zu Tanz und Schmaus zusammenfinden. Zuerst erklingt ein feierlicher liturgischer Chorgesang auf die Gottheit. Dann beginnt ein Solo. Die Sängerin zieht ein für unser Gefühl — auf dieses kommt es hier übrigens gar nicht an — keineswegs erschütterndes Ergebnis: es gibt eine Strafe der Götter; selig jedoch ist der, der seinen Tag vergnügt ohne Tränen flicht. Dann lobt sie die Schönheit einer Genossin, setzt aber mit schalkhaftem Ernste hinzu, die Chorführerin halte sich für viel schöner und als Respektsperson betrachtet, sei sie ja auch viel schöner. Aber die Sonne soll es an den Tag bringen, wer die Schönere ist. Sie sind eben beide schön, wie kein Mädchen im Lande. Doch halt, hier unterbricht mich die Chorführerin. Nehmet, ihr Götter, beider Gebet an. Ich selbst habe im Chor wie ein Käuzchen gekrächzt, und wenn auch die Gottheit uns Heilung unserer Mühen gebracht, so ist es doch die Chorführerin, die Frieden unter uns gestiftet hat. — So schließt das höchst naive Gedicht die Schönheitskonkurrenz; am Anfang und Ende erhält die Gottheit ihren Platz, den weiten mittleren Raum nehmen die allerliebsten Menschlichkeiten der Mädchen ein. Dem Alkman sind dann andere gefolgt und haben den Chorgesang kunstvoller entwickelt.

Beim älteren Chorgesang handelt es sich jederzeit um eine Gottheit, die angerufen oder gepriesen wird. Es gab nun eine göttliche Erscheinung, die bei ihrem Auftreten ihre Gemeinde schon mit sich brachte, es war Dionysos, der Weingott. Ihn umgaben die mutwilligen Satyrn mit dem Bocksschwänzchen, im Lande Attika die Silene mit dem Pferdeschweif, ihn umtanzten die wilden Mänaden unter lautem Euhoi! (daraus entstellt das bekannte Evoë). Die Chorgesänge der Dorer auf der Peloponnes treten nun in die Dienstbarkeit des Gottes. Das Lied, das der Zechende anstimmt, der sog. Dithyrambos, wird zum Chorgesange umgestaltet; von den Sängern des Dithyrambos, der dann selbst noch als ausbildungsfähige Kunstform weitergepflegt ward, stammt die

Tragödie, wie uns Aristoteles sagt. Wohlgemerkt, die Tragödie nicht etwa in dem heutigen Sinne des Trauerspiels, sondern im rein historischen Sinne des Dramas. Aber auch dieser Ausdruck „Drama" ist nicht gegeben, sondern muß erst historisch erklärt werden. Das Wort stammt von einem griechischen Verb, welches „tun, handeln" heißt. Drama aber bedeutet nun nicht einfach Handlung, sondern die Vorführung der heiligen Geschichte, wie denn zahlreiche Kulte mit Demonstrationen, wie ich einmal sagen will, begleitet waren. Drama ist also Umsetzung des Kultgesanges in Realität. Diese Umsetzung des Hymnus auf den Gott in demonstrative Wirklichkeit hat sich nun zum Teil sehr schnell vollziehen können. Wer dem Gotte Dionysos singt, will zu ihm gehören, will Glied seiner Gemeinde sein, ihn auf seinem Zuge begleiten. Und so schließt man sich den steten Gefährten des Gottes, den Satyrn in Tracht und Benehmen an, singt im Chore den Dithyramb. Mit Recht sagt so Aristoteles, die Tragödie sei aus dem Satyrspiele durch spät erreichte würdige Haltung hervorgegangen. Und das zeigt ja auch ihr Name: Tragodía heißt Bocksgesang, von den Satyrn, die an einer Stelle einmal direkt Böcke genannt werden. Alle anderen Erklärungen, besonders mehrere sonderbare antike Deutungen, sind längst erledigt.

In Athen herrschte in den dreißiger Jahren des 6. Jahrhunderts v. Chr. der Tyrann Peisistratos, ein Mann, dem die Stadt außerordentlich viel verdankt. Er tat, wie viele Tyrannen seit den Tagen des Altertums bis auf die Neuzeit, er beschäftigte das Volk. Zu den vorhandenen Festen trat jetzt ein neues, die großen Dionysien, ein Frühlingsfest, das vom Dorfe in die Stadt verpflanzt ward und für das nun die Satyrtänze eingeführt wurden. Die äußeren Formen waren natürlich zu Anfang dorisch, wie die Sprache dieser Gesänge, die so auch geblieben ist. Aber lange war man damit nicht zufrieden; denn aus allem, was das lebhafte Athenervolk empfing, hat es etwas Neues entwickelt, oder vielmehr jedes Kulturelement erst zu der möglichen, aber auch notwendigen Potenz erhoben. Und so geschieht nun ein sehr folgenschwerer Schritt; der Vorsänger, der das Lied gedichtet und den Chor eingeübt hat, tritt nun vermöge dieser seiner Stellung aus dem Kreise der Genossen heraus und redet mit ihnen als Sprecher in der Form des Jambus, die von den Jonern ausgebildet worden war. So einigt sich ionische Kultur und dorische Sitte in Athen. Vollzogen hat diesen Schritt im Jahre 534 der Dichter Thespis, dessen Name sprichwörtlich für die dramatische Kunst geworden ist, von dem aber das Altertum selbst außerordentlich wenig wußte. Mit Recht hat man gesagt, daß mit diesem Schritt, mit der ersten Aufführung eines solchen Chores, der nicht mehr ganz Chor war, das Drama geboren, daß es damit zugleich, weil man diesem Schauspiele an einem Feste des Staates zusah, auch unter staatlichen Schutz gestellt wurde.

Dieser Chor nun, der, weil der Vorsänger oder Dichter sich mit ihm unterredet, schon kein bloß liturgisches Lied mehr singen kann, bleibt

bei einer kurzen Darstellung nicht stehen. Der Dichter und seine Gesellen, als Böcke zuerst erscheinend, können sich umkleiden; gelegentlich erscheint auch ein toller Zug auf einem Schiffe, das von einem Wagen herangerollt wird, auf einer Art Narrenschiff also. Diese Verkleidungen des Chores erhalten ihre Grenze, dreimal darf es geschehen, zuletzt erscheint der Satyrchor wieder, und so entwickelt sich allmählich die vierfache Bildung des Dramas, die sog. Tetralogie, bestehend aus der Tragödie und einem Satyrspiel, drei gehaltvolleren, ein mythisches Thema behandelnden Stücken und einem Schwank hinterher. Diese Stücke sind allermeist durch gemeinsamen Inhalt verbunden, auch das Satyrspiel nimmt Bezug auf die drei vorausgehenden Dramen.[1]) Eine solche Tetralogie oder besser in diesem Falle: Trilogie ist uns in Aischylos' großer Orestie erhalten. Es ist bekannt, daß Schiller diese Kunstform, die von den Griechen in später Zeit überwunden ward, nachgeahmt hat, ein Versuch, der als solcher, ganz abgesehen natürlich von dem inneren poetischen Werte des Wallenstein, keineswegs als gelungen angesehen werden darf. Denn die Orestie durchmißt einen Zeitraum von vielen Jahren, die Teilung des Stoffes ist somit von vornherein durch die ganze Anlage des Mythus erforderlich; bei Schiller hingegen bleibt der Meister seines Stoffes nicht Herr und muß ihn daher etwas unorganisch zerlegen, damit er ihm nicht über den Kopf wächst.

Die glänzende Tyrannis der Peisistratiden fiel, Athen ward frei. In neuer Anstrengung hielt es die Bestrebungen des Adels nieder, schuf die Demokratie und gab dem Lande eine Einteilung nach Departements. In alle Rechte der früheren Herrscher tritt nun das allmächtige Volk ein, aber auch in alle Pflichten. Und so wird, ein Jahr, nachdem man sich im neugefügten Staatsbau eingerichtet hat, im Jahre 508 die Chorausstattung durch Bürger besorgt. Es beginnt nun, in ihren Anfängen durch die äußerste Dürftigkeit unserer Notizen noch wenig kenntlich, in ihren späteren Stadien vom Lichte der Geschichte bestrahlt, die völlig inkommensurable Entwickelung der attischen Kultur. Auch im übrigen Griechenland opfert man ja dem Gotte Apoll. Auch die Aristokraten freuen sich an der Dichtung; ein Pindar, der für ihre Interessen sich begeistert, gelegentlich allerdings in seinen Siegesliedern nur den Preis besingen kann, den ein Kutscher des adligen Herrn errungen, wird gern auf den Edelsitzen, ja an Königshöfen gesehen, auch darf er sich hier manch männlich freies Wort gestatten. Aber das ganze Genre dieser Lieder wird nur durch eine so erhabene Persönlichkeit, wie Pindar es war, einigermaßen über sich hinausgehoben; wo eine schwächere Kraft, wie der neuerdings wieder aufgefundene Bakchylides, sich auf gleichem Gebiete versucht, erkennt man die Unfruchtbarkeit der ganzen Gattung. Was

---

1) Ein Satyrspiel ist uns denn auch erhalten, der Kyklops des Euripides. Moderne Leser, die ohne historische Vorkenntnisse das Stück läsen, würden neben dem wenigen Witz doch auch das viele Behagen erkennen.

wollen aber auch sonst diese wenigen Dichter gegen Athen bedeuten! Hier ist der Dichter kein vornehmer Herr, auch kein Literat, der nach Brot geht, sondern nur der beste Arbeiter im Dienste der Kunst, die er in häufigen Fällen wie ein Handwerk seinem Sohn vererbt, er ist der Ausführer von Aufträgen, die die Menge stellt. Es ist eine demokratische Kunst, wie sie vielleicht nirgends, höchstens in der Zeit der italienischen Renaissance, sich wiederfindet; eine Kunst, die es in einem Jahrhundert auf fast dreihundert Dramen nur der drei berühmtesten Dichter bringt, wandelt geradezu im Massenschritt einher, und von Überproduktion dürften da nur grämliche Kritikaster reden. Indem aber nun der einzelne Dichter, der im Anfange seines Wirkens natürlich sich nicht danach sehnt, eine literarische Größe zu werden, sondern nur für das nächste Festspiel den Preis zu erwerben, von Fall zu Fall immer kräftiger sich auswächst, wird er schließlich zum geistigen Führer seines Volkes, und während sonst in Griechenland die Aristokratie des Blutes herrscht und das geistige Leben vielfach in den Schranken eines Standes gehalten wird, so bildet sich in Athen inmitten der Demokratie ganz ähnlich wie seinerzeit in Jonien die einzig berechtigte, aber auch notwendige Aristokratie des Geistes heran.

III. Schauplatz des Theaters. Technisches.

Literatur: W. Dörpfeld und E. Reisch: Das griechische Theater. Athen 1896.

Wo aber waren nun diese Aufführungen, wo tanzte, wo unterredete sich der attische Bürgerchor mit dem Chorführer? Noch im Jahre 1841 hätte die Antwort gelautet: das Theater lag einmal am Südostabhange der Burg. Heute liegt es wieder da. Das ist so zu verstehen. Nachdem nämlich im genannten Jahre 1841 die Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft wenig geleistet und man mit dem resignierten Ausrufe: Das alte Theater existiert nicht mehr! den Spaten niedergelegt hatte, wurde, nicht ohne deutsche Anregung, das Werk von derselben Gesellschaft im Jahre 1862 aufs neue in Angriff genommen und endlich unter Wilh. Dörpfelds Leitung 1886, 1889, 1895 durch die Mittel des deutschen Instituts zu Ende gebracht. Mit diesen Ausgrabungen aber und einem etwaigen Bericht darüber hat sich Dörpfeld nicht begnügt, sondern eine ganze Baugeschichte dieses griechischen Theaters, seine Entwickelungen durch alle Stufen verfolgend, gegeben. Es ist über manches kontroverse Kapitel dieser Dinge ein äußerst lebhafter Streit ausgebrochen. Diesem haben wir hier fernzustehen. Es genügt vorläufig an dieser Stelle die Bemerkung, daß wir eine Anzahl der wichtigsten Ergebnisse Dörpfeld verdanken, dem freilich schon durch die philologische Kritik der Texte vorgearbeitet war.

Das athenische Theater: welch glänzende Bilder steigen da nicht vor unseren Augen auf! Da liegt es am Südostabhange der Burg,

überragt von den hohen Marmorhallen der Tempel, selbst prangend im Schmucke des Marmors. In der vordersten Reihe die Ehrensessel mit reichem Bilderschmucke, die Bühne ein Marmorpalast. Und auf köstlichen Thronen sitzen Perikles da und die geistvolle Aspasia, sie lauschen im Verein mit Herodot verständnisvollen Sinnes den Dichterworten ihres Freundes Sophokles. — So schwärmte davon eine frühere Zeit und ihre Begeisterung war gut und echt. Aber wir haben in den letzten Dezennien viel gelernt, die Wissenschaft hat gezeigt, daß diese Bilder, an die wir glaubten, Visionen waren. Sie hat aber nicht nur zerstört, sondern an die Stelle einer alten unmöglichen Komposition nur ein neues, ein wahres, nicht minder reiches Bild gerückt.

Ein steinernes Theater ist erst später, wohl erst im 4. Jahrhundert, entstanden, als die Tragödie schon längst abgeblüht war und neue Schöpfungen des reichen athenischen Geistes an deren Stelle getreten waren. Wie uns Perikles kein bewußter Künstler am athenischen Staatsbau mehr ist und wir es jetzt Hamerling mitleidig überlassen, in Aspasia eine Vorkämpferin für athenische Frauenemanzipation zu sehen, so darf auch das Bild des späteren Athens uns nicht verführen, das alte uns in romantischem Lichte vorzustellen. Das Dionysostheater, das die größten Tragödien der Welt vor Shakespeare und Deutschlands Dichterhelden gesehen, sah sie auf dem einfachsten Raum sich vollziehen. Das Theater, wenn man es so nennen will, ist zunächst gar kein Schauplatz für Volksfeste in unserem Sinne, sondern ein heiliger Platz. Südöstlich von der späteren Bühne[1]) befand sich ein heiliger Bezirk des Dionysos, in dessen westlichem Teile ein alter, vor den Perserkriegen gebauter Tempel des Gottes, südlich von diesem, fast parallel mit ihm ein jüngerer größerer stand, beide nach Osten ausgerichtet, d. h. nach dieser Himmelsgegend sich öffnend. Südöstlich wieder von beiden Heiligtümern sind Fundamente entdeckt worden, die man wohl mit Recht als Überbleibsel eines großen Altars erklärt hat. Dieser heilige Bezirk nun war der Schauplatz der ersten Handlungen des Gottesfestes, dessen Abschluß die Tragödie oder die Tetralogie bildete. Von Osten nahte frühmorgens der Festzug, das heilige Bild des Dionysos tragend, im Tempel ward gebetet und geopfert, dann ging es nach Norden zum Tanzplatz des Chores, zur Orchestra.

Diese Orchestra der ältesten Zeit nun, wie sie Dörpfeld, dessen Thesen sonst vielfachen Widerspruch gefunden haben, unbestritten mit sachlichstem Scharfblicke wiedergewonnen hat, ist nicht das verhältnismäßig kleine Kreissegment der jetzigen Anlage, sondern ein bedeutend größerer, in seiner Lage nach Süden und Osten verschiedener Vollkreis gewesen. Ringsherum stand in der alten Zeit, d. h. auch noch in der

---

1) Vgl. zu allem Folgenden die beigegebene, aus Dörpfelds und Reischs Werke über das Theater entnommene Karte.

Epoche der älteren aischyleischen Dramen, das Volk, hörte dem Chorgesange, sah den Tanzbewegungen zu. Wechselte aber nun die Szene und sprach der Dichter mit dem Chor, so drängte sich das Volk nach der Stirnseite der Gruppe, um die Redenden zu sehen, und so ward ganz natürlich der Kreis zum Halbkreise. Besser aber konnte man sehen, was geschah, hören, was Chor und Dichter miteinander zu verhandeln hatten, wenn man den Burgfelsen benutzte; dort an den Abhängen schlug man bis zu einer ragenden historisch gewordenen Schwarzpappel Holzbänke auf. Der Halbkreis der Orchestra fand dann etwas später seinen Abschluß in einer Wand: das war der äußere Apparat des alten athenischen Theaters. Die Neuzeit hat gern mit Beispielen der eigenen Vergangenheit operiert, man hat immer wieder die naiv einfache Bühne Shakespeares zum Vergleiche herangezogen; will man aber mit solchen Mitteln operieren, so tut man gut, sich lieber der ebenfalls ganz voraussetzungslosen Tellschauspiele der Schweiz, wie man sie jetzt noch sehen kann, zu erinnern oder des Volksdramas von Andreas Hofer, wie es im Angesichte der ewigen Alpen von dem auf Bergesmatten gelagerten bayerischen Volke genossen wird. — So ist es denn der Wissenschaft gelungen, da, wo wir bisher etwas Schönes, aber doch auch Starres, Festes, Gebundenes, langweilig Unabänderliches zu erblicken gewohnt waren, interessante Anfänge, fesselnde Entwickelung nachzuweisen und damit in die traditionelle Betrachtung der Antike fließendes, fruchtbares Leben zu bringen. Wir fragen nun weiter: wo war denn aber nun die Bühne, auf der eine Antigone um ihr vereiteltes Mädchenleben klagte, auf der Prometheus Titanenqualen duldete, Ödipus wimmerte, Theseus Königsworte sprach?

Eine Bühne nun, wie sie in der Anschauung früherer Gelehrtengenerationen lebte und in der des Laienpublikums noch heute existiert, eine steinerne Bühne mit dem obligaten Marmorpalast, aus dessen verschiedenen Türen die einzelnen Personen, je nach ihrem Range, Helden und Götter hervortraten, gab es nicht zur eigentlichen Blütezeit der athenischen Tragödie. Erst das steinerne Theater der späteren Zeit, erbaut vielleicht — ganz sicher scheint dies nicht — zwischen 350 und 325 v. Chr., ein Prachtbau, geschaffen, als die Tragödie entweder schon längst tot war oder wenigstens ihren Höhepunkt überschritten hatte, erst dieses kennt wie die steinernen Sitze so auch die Marmorbühne: dies hat in seiner Hauptsache Dörpfelds Spaten so, wie es scharfsinnige Gelehrte schon vorher postuliert hatten, dargetan. Die Bühne, griechisch Skēnē = Zelt, ist in der Blütezeit des Theaters nie sehr viel mehr als eine Art von Provisorium gewesen, anfangs wirklich nur ein Zelt oder eine Bude, dann ein für das Spiel hergerichteter leichter Holzbau mit einer Wand von einfachen Dekorationen; von drehbaren Kulissen und ähnlichem Zubehör ist noch keine Rede.

Dörpfeld und andere haben nun inmitten des Tanzplatzes noch einen Altar angenommen. Ganz sicher scheint auch dieses nicht, aber es

ist nicht unwahrscheinlich, daß er da wirklich gestanden hat. Jedenfalls konnte er nur dekorativ wirken und von kleinen Dimensionen sein, da das eigentliche Opfer schon vorher vollzogen war und ein großer Aufbau inmitten der Orchestra nur hätte stören können.

Ganz eigentümlich ist nun ein Fund, den man bei der Ausgrabung anderer griechischer Theater, die nach dem älteren athenischen Bau fallen, gemacht hat. Man fand hier nämlich einen geradlinigen unterirdischen Gang, der von der Bühne aus nach der Mitte der Orchestra führte. Was dieser Gang zu bedeuten habe, darüber war man sich nicht klar; man glaubte nur zu ahnen, daß er dem Auffsteigen und Verschwinden der Schauspieler dienstbar gemacht worden sei, also gewissermaßen die Rolle der Versenkung gespielt habe. Kein Wunder, daß man nun auch unter der Orchestra des athenischen Theaters nach einem solchen Bau spürte. In der Tat fand sich nun neben einer alten Brunnenanlage ein Stollen unter dem Tanzplatz, oder vielmehr, es fanden sich mehrere teils miteinander kommunizierende, teils isolierte Hohlräume, die aber entgegengesetzt den Funden, die man bei den anderen Theatern gemacht, sehr unregelmäßig verliefen. Da dieses Werk nun seiner ganzen Anlage nach unmöglich von Schauspielern hat benutzt werden können, so ist die Frage nach seiner Verwendung beim Bühnenspiel eine recht prekäre geworden, und es ist deshalb ein etwas sonderbarer Einfall, wenn einer unserer Gelehrten den Schauspieler, der den Aias spielte, nach seinem Selbstmord durch diesen höchst unbequemen Kanal wegklettern läßt und dieselbe Rolle auch dem Prometheus, als er mit dem Felsen unter Blitz und Donner versinkt, freigebig überweist. Die Phantasie der Zuschauer kann vieles ergänzen, die Illusion ist heute wie mehr noch damals dehnbar genug, aber ein Held darf nicht, weder vor unseren, noch vor antiken Augen langsam in ein Loch klettern und damit uns den schnellen Übergang vom Erhabenen zum Lächerlichen illustrieren. Wie freilich im einzelnen Falle die szenischen Vorgänge, also z. B. das Versinken des Felsen mit Prometheus sich vollzogen hat, ist eine noch kaum zu beantwortende Frage, denn wir stehen augenblicklich erst im Beginn der Forschung nach diesen Dingen, und vorläufig ist es nur Gewinn zu sagen, wie es nicht gewesen.

Auf die ältere athenische Orchestra, mit der wir es hier als dem Schauplatze der großen Tragödien allein zu tun haben, führen nun von rechts und links zwei Gänge oder Rampen, griechisch Parodoi, Zugänge genannt, von denen das Auftreten des Chors seinen Namen, die Parodos, erhalten hat. Durch diese Gänge gelangte das Publikum zu seinen Sitzen auf dem Felshange, durch sie zog, wie bemerkt, der Chor ein, und nahten auch neu auftretende Schauspieler, die doch nicht jederzeit aus dem Palaste, d. h. der den Abschluß der Orchestra bildenden Skene kommen konnten.

Damit ist der äußere Schauplatz des Dramas, soweit wir die Dinge bis jetzt begreifen, ungefähr gezeichnet; es handelt sich nun noch um den

sonstigen Apparat der Aufführung. Aus späterer Zeit wird uns nun noch eine Anzahl von Ausstattungsmitteln und technischen Vorrichtungen genannt, über die wir ebenfalls keine ganz klare Vorstellung besitzen. Daß wirklich in der Ausstattung verhältnismäßig viel geleistet worden ist, lehren uns die jetzt mehr und mehr bekannt gewordenen Einzelheiten des späten griechischen Puppentheaters, und man könnte da vom Kleinen vielleicht aufs Große schließen. Aber über die Mittel der hier allein in Betracht kommenden alten Bühne sind die Meinungen noch sehr geteilt, und wir müssen uns darauf beschränken, nur das einigermaßen Gesicherte mitzuteilen, jede längere Auseinandersetzung mit anderen Meinungen tunlichst meiden. Da haben wir nun zunächst eine Art Hilfsbühne neben der eigentlichen Skene, der Bude also, wie wir gesagt. Man erinnert sich, daß im uranfänglichen dionysischen Festspiele auch ein Schiff auf Rädern erschienen war. Diese fahrbare Bühne erhält sich nun für einige Szenen auch der hohen griechischen Kunst. Mord und Totschlag blieb im hellenischen Theater ebenso wie in unserer erhabensten Bühnendichtung, dem „Wallenstein“, diskret den Augen der Zuschauer entzogen, nur ein Bote meldete das Geschehene. Aber das Resultat des Ganzen, der blutbesudelte Schauplatz des Ereignisses, sollte sichtbar werden, dessen Würdigung sollte nicht einfach dem Ohr überlassen bleiben, das Auge mußte das Entsetzliche vollzogen schauen. Aus der Hinterwand ward ein Gestell, das sog. Ekkyklema, hervorgerollt, da konnte man denn Agamemnon tot unter den Maschen des Netzes in der Wanne liegen, Aias wahnsinnig unter den getöteten Lämmern sitzen, Klytaimestra geschlachtet sehen, Orest unter den Eumeniden, des Mordes Rächerinnen, zittern schauen. Es ist dies ein gewaltiges Mittel, die sonst etwas gebundene Handlung des griechischen Dramas, das man um dieses angeblichen Mangels willen langweilig zu finden geruht hat, durch das Ergebnis der gemeldeten Tat, durch blendenden Effekt zu ersetzen. Kein Zuschauer hat damals gelächelt und kein vernünftiger Beobachter von heute würde lächeln über die Einfachheit dieses Mittels, das Dargestellte in seiner grandiosen Furchtbarkeit ließ und läßt keinen spöttischen Gedanken aufkommen über die Naivität der Technik, und wenn die attische Komödie ihre Späße damit treibt, so liegt das daran, daß sie eben unausgesetzt parodiert und ohne dies Mittel auseinanderfallen würde.

Schwer fällt hingegen die Entscheidung über die Anwendung der sog. Flugmaschine. Sie war, wie es scheint, ein Kran, der dazu diente, Schauspieler, die z. B. schwebende Göttergestalten darstellten, auf die Orchestra niederzulassen. Hinter der Bühne hob sich wohl, „fingergleich“, wie es einmal heißt, sich ausstreckend, der Kran empor und ließ dann den an ihm mit Seilen befestigten Darsteller herunter, ein noch sehr naives Verfahren, das aber damals, wo die Technik sich erst zu entwickeln begann, kaum einen störenden Eindruck hervorrief, so sehr die alles belachende Komödie jener Zeit sich auch darüber amüsierte. Genaueres wissen wir freilich über diese Mechanik nicht, weder ob Aischylos sie schon häufig angewandt

hat, noch wie sie arbeitete; solange wir überhaupt noch ganz im unklaren über die Entwickelung der griechischen Technik sind und ihre Leistungsfähigkeit wesentlich nur aus dem Geleisteten, dem Tempelbau u. ä. beurteilen können, scheint alles Vermuten zielloses Herumraten.

Ganz ausgeschlossen ist aber bei der älteren Bühne eins: der Vorhang, den die jüngere kannte. Wenn man neuerdings einen solchen gefordert hat, so ist das nur ein Postulat der Verlegenheit, weil man wie so manches andere sich schlechterdings nicht vorzustellen vermochte, wie der Schauplatz des Spieles vor den Augen der Zuschauer hergerichtet werden konnte. Es hilft hier eben nichts, wenigstens vorläufig, als unsere Unwissenheit zuzugeben, die Lücken unserer Erkenntnis dürfen wir nicht mit Attrappen verkleiden.

Der Schauspieler nun, oder besser der Bürger als Schauspieler hatte alle möglichen Rollen zu geben: dazu genügte sein ihm angeborenes Äußere nicht. Die Tragödie ist aus dem Satyrspiele hervorgegangen. Mochten nun auch die Choreuten sich ein Bocksschwänzchen anbinden, mochten sie einen Schurz von Bockszotteln umlegen und in noch so grotesken Tänzen toben, damit wurden sie keine Satyrn. Zum Exterieur eines Satyrs gehörte das Aussehen eines Waldteufels, der Bart, die aufgestülpte Nase, die spitzen Ohren. Das gab alles die Maske, jenes Ausstattungsstück, das vom ganzen Apparat des antiken Schauspiels uns am fremdartigsten bedünken will. Aber an diesem Eindruck tragen wir selbst ein wenig die Schuld. Wie wir nur zu lange Zeit in der eleganten steinernen Bühne späterer Epochen den Schauplatz der alten klassischen Tragödien sahen, so glaubten wir auch in den verzerrten Masken der späteren Tragödie oder besser den fratzenhaften Masken der possenhaften Komödie ein Ausstattungsstück des antiken Dramas überhaupt zu erblicken, ja man ist sogar so weit gegangen, an und in modernen Schauspielhäusern diese greulichen, abstoßenden Larven als Dekoration gedankenlos anzubringen. Am meisten störte dabei der weitaufgerissene Mund der Maske, oft ein Maul, von einem Ohr bis zum anderen klaffend. Darüber belehrte man uns freilich tiefsinnig genug, mit vielsagender technischer Überlegenheit, die weite Mundöffnung habe den Schall verstärken sollen und sei somit durchaus notwendig, darüber habe der Zuschauer hinweggesehen. Gottlob, auch hier hat die Wissenschaft hübsch aufräumen dürfen. Also erstens einmal: die wirklichen Fratzen unter den Masken sind zumeist Komödienmasken. Die ältere Komödie ist nichts als toller Fasching, es soll und muß gelacht werden, und wie das Unglaublichste auf der komischen Bühne nicht nur gesagt, sondern auch getan wird, so dienen diesem Geiste auch die unsinnigen Larven. Zweitens beobachten wir, daß selbst beim Satyrspiel Maß gehalten wird. Wir besitzen ein schönes Vasenbild, das uns den Chor vorführt, wie er sich gerade zum Satyrspiel anschickt. Die Masken sind alle echte Satyrnmasken, zeigen aber durchaus den Typus der auch in der Kunst dargestellten Satyrn, ohne jegliche Verzerrung dieser überlieferten Züge. Dazu

haben fast alle keinen weitgeöffneten Mund, nur eine einzige Maske öffnet die Lippen weiter als die anderen, aber auch in keineswegs karikierender Weise. Drittens besitzen wir noch aus späterer Zeit in den Wandbildern Pompejis tragische Darstellungen und Bilder von Masken, die ebenfalls fern von jeder Verzerrung, namentlich ohne weitgeöffneten Mund nur die Persönlichkeit in der ihr anhaftenden Charakterrolle uns vorführen, d. h. in dem Augenblicke, der diese Rolle in ihrer höchsten Entwickelung zeigte. Trat also Medea auf, so wußte der Zuschauer gleich, wen er vor sich hatte. Die Maske, von Künstlerhand geformt — sie wurde übrigens nicht vorgebunden, sondern gleich einem Helm übergestülpt — zeigte die furchtbaren, dem düstersten Gedanken nachbrütenden Züge der Kindesmörderin; trat die von tausend Schmerzen gequälte Elektra auf, so sah man hier das Antlitz der ganz in sich versunkenen, Rache sinnenden unseligen Tochter des ruchlos ermordeten Vaters. Einmal im Stück mußte der Augenblick sich ergeben, wo der höchste Affekt durch die Züge der kunstvollen Maske Darstellung erhielt, dann trat diese Maske in Rechte ein, die der Zuschauer wohl nicht wieder so leicht vergaß. Und weiter, wie konnte ein Bürger, auch wenn er sich für seine Rolle noch so trainierte, je die Züge der Gottheit, die doch als typisch im Bewußtsein der andächtigen Masse lebte, darstellen! Eine Athene, eine Aphrodite auf der Bühne erforderte gebieterisch die Maske. Stellen wir uns also einmal einen Chor von Jungfrauen, d. h. von Männern in Jungfrauenrolle, vor, so trägt er die Züge der archaischen Kunst, wie die Marmorbilder jener Zeit, es sind noch etwas starre Züge, wohlgescheiteltes Haar, in regelmäßige Löckchen stilisiert; der Chor der alten Perser in dem gleichnamigen Stücke des Aischylos zeigt den Barbarentypus, wie ihn die Vasenbilder jener Zeit aufweisen.

Bekanntlich ging der griechische Schauspieler auf dem Kothurn. Dies war aber in älterer Zeit kein wirklicher Sockel, sondern nur ein hochschaftiger Stiefel, der den Schauspieler vor dem Chore kenntlich zu machen bestimmt war. Man hat geglaubt, es sei das Einherschreiten dadurch ziemlich unbequem geworden, und pathetisch, wie man nun einmal die Antike sich vorstellte, fabelte man von dem durch die Unbequemlichkeit des Schreitens bedingten würdevollen Gang der Schauspieler. Aber eine so unausgesetzte Grandezza wäre unbedingt dem Schicksale der Langweile verfallen, und zudem wissen wir auch genau, daß auf der Bühne sehr leidenschaftliche Affekte, Hinknien, Niederstürzen u. ä. sich vollzogen. Demnach gilt es auch hier die Augen aufzumachen, mit Verstand zu lesen und nicht von auch noch so erhabenen Vorstellungen zu leben, wenn man erkennt, daß sie jeglicher Plastik entbehren.

Natürlich trug der Schauspieler nicht sein bürgerliches Kleid, sondern ein Prachtgewand, wie es dem darzustellenden Heros oder Gott geziemte. Wir kennen solche Gewänder gut aus den Vasenbildern des 5. Jahrhunderts, sie zeigen die schönste Stickerei, den reichsten Schmuck. Das Fest war ja doch ein Götterfest; der veranstaltende Leiter desselben wollte

damit etwas erreichen, wollte rühmend genannt sein, und so stattete er seine Leute so reich wie irgend möglich aus. So erschienen sie denn, die attischen Bürger, in langem, faltigem, reichgearbeitetem Gewande, die Gestalt durch den Kothurn gehoben, das Haupt mit der nicht fabrikmäßig hergestellten, sondern künstlerisch gearbeiteten Maske weniger geschmückt als charakterisiert, in reichen Locken wallend. So begann das Volksfest, nicht ein literarischer Leckerbissen für die höheren Stände, sondern allen zum Genusse, der ganze Vorgang für uns späte Nachfahren wieder ein Schauspiel in seiner Art, ein völlig inkommensurables Stück menschlichen Lebens, Kunst und Natur in vollendetstem Einklang bietend.

Genauer als über diese sehr wissenswerten, aber keineswegs sicher ermittelten Einzelheiten sind wir über die Vorbereitungen und den Gang des ganzen Festes unterrichtet. Wenn die schönen Tage des Weingottes (Mitte März bis Mitte April) herannahten, trat das wichtigste Amt des obersten Jahresbeamten, des ersten Archons Athens in sein Recht. Mehrere Bürger, die sich imstande fühlten, das Fest durch eine längere Dichtung zu verherrlichen, also von vornherein durchaus keine literarisch bedeutenden Persönlichkeiten, reichten ihre Dramen ein und „baten" — so heißt der offizielle Ausdruck dafür — „um einen Chor". Der Archon sah sich seine Leute an und traf, indem er wohl auch gelegentlich jüngeren, um keine Alleinherrschaft der großen Talente zu schaffen, den Vorrang ließ, seine Auswahl; drei unter ihnen erhielten den „Chor". Ein reicher Bürger war zum Chorleiter, zum „Choregen", d. h. zum Unternehmer für diesen Teil des Festes bestimmt worden. Er bezahlte z. B. die Kosten für das Spiel, hatte aber auch Anteil an dem gewonnenen Siege. Denn das theatralische Fest ist in Athen ein Kampf und heißt auch so: die drei Bürger, die den Chor erhalten haben, kämpfen an drei Tagen hintereinander mit ihren Tetralogien um den Preis. Der Unternehmer hebt nun für jeden Dichter, der übrigens nicht Dichter, Poet, sondern „Lehrer": Didaskalos heißt, d. h. Unterweiser des Chores ist, einen Chor von zwölf Mann aus und übergibt sie dem Preisbewerber. Denn dieser, der Poet, der Lehrer ist selbst Schauspieler, wie Shakespeare und Molière es waren, und erst später ist es aufgekommen, wie es heißt, durch Sophokles, dessen Stimme zu schwach war, daß man einen Ersatz im sog. ersten Kämpfer, im Protagonisten, dem Darsteller der Titelrolle, wie wir sagen würden, fand. Nun begann ein eifriges Einstudieren des Stückes, ein Werk, an dem der Chorege wohl auch Anteil nahm; in aller Frühe und nüchtern machte man sich an die Sache, ja man trainierte sich sogar in jeder Weise zu dem großen Kampfe. Denn das Volk war außerordentlich kritisch und feinhörig; so viel Illusion es auch dem Schauspiele selbst entgegenbrachte, so leicht fühlte es sich durch die kleinsten Fehler der Darstellenden verletzt. — Endlich waren dann die großen Tage des Festes erschienen, dem alle Athener mit gleich religiöser Stimmung wie menschlicher Neugierde entgegensahen. Die drei ersten Tage waren dem

Genusse der attischen Lyra geweiht; lyrische Chöre zogen festlich auf und „sangen widerstreit". Dann fiel am vierten Tage ein feierliches Opfer. Danach gab es eine Vorfeier, einen Vorkampf, einen Proagon. Eine gottesdienstliche Handlung im dionysischen Heiligtum eröffnete den Tag, dann begann ein Festzug, und zum Schlusse führten die Dichter ihre Chöre ins Theater, wo sie dem Volke sich zeigten und nun die Ankündigung des festlichen Spieles geschah, d. h. also eine Art Programm feierlich gegeben wurde. Die drei nächsten Tage nun waren dem eigentlichen Zwecke des Ganzen gewidmet. Ein feierliches Opfer bereitete das Volk vor auf die höchste Weihe des Gottesfestes, das hier nie zum leeren Amüsement eines abendmüden Publikums werden konnte, sondern, ähnlich den Passionsspielen, ein integrierender Akt einer heiligen Zeit blieb. Danach wurden vielleicht die Preisrichter, fünf an der Zahl, ausgelost, das Volk begab sich auf den Burgabhang und der Dichter, der zuerst, ebenfalls durch das Los bestimmt, seinen Chor „einführen" sollte, erhielt wohl durch Heroldsruf den Auftrag dazu. Der Chor — wir wissen ja, daß die ältere Tragödie fast nur den Chor kannte — zog unter Vorantritt eines Flötenspielers durch die Parodos, einen der Orchestereingänge, ein. In drei Gliedern, vier Mann tief, also drei Schauspieler in der Front, oder in vier Gliedern zu drei Mann, vier Schauspieler in der Front, erschien der Chor in der Orchestra, um zumeist die ganze Dauer des Dramas in derselben zu verharren. Über die Musik seines Sanges, seinen Tanz, seine Bewegungen wissen wir fast nichts. Das Drama hatte also begonnen; die Zuschauer, darunter keine Frauen, saßen nun alle und verließen ihren Platz nur, wenn die Leidenschaft des Beifallspendens oder des Mißfallens den leichtlebigen Athener zu heftig ergriff. Da wurde lebhaft geklatscht, geschrien, gezischt, gepfiffen, gestrampelt, gelegentlich erhob sich das ganze Theater voller Entrüstung oder brach, wie wir noch hören werden, unisono in heiße Tränen aus, die bei solchen Anläßen eben nur der Süden kennt. Mit dieser Erregbarkeit kontrastiert für unser großstädtisch-theatermüdes Gefühl nicht wenig die Fähigkeit des attischen Volkes, ein Stück nach dem anderen an sich vorüberziehen zu lassen. Rechnet man, in ungefährer Schätzung, auf jedes Drama $2^1/_2$—3 Stunden, so saß man also mindestens 11 Stunden im Theater; hatte ein Stück vielleicht in Mykene gespielt, so konnte das nächste ohne Veränderung der Szene in Athen vor sich gehen; am nächsten Tage und am dritten ging es gerade so, zwölf Stücke sah der Zuschauer somit an drei Tagen: eine Leistung, die uns fast ungeheuerlich scheinen müßte, gälte es nicht zu bedenken, daß man mit Ausnahme der komischen Agone sonst im ganzen Jahre einen solchen Anblick nicht genoß und daß einem Volke auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit, dazu so völlig unverbraucht, wie die Athener es im 5. Jahrhundert waren, so ganz und gar keine Großstädter wie die späteren Alexandriner und Römer des Guten selten zuviel sein kann. Eine gewisse Parallele dazu gibt uns das auch sonst hier lehrreiche

Passionsspiel von Oberammergau. Aber von Poesie allein konnte man freilich nicht leben, man nahm während der langen Zeit natürlich gelegentlich einen kleinen Imbiß zu sich und trank einen Schluck, auch der Unternehmer spendierte: natürlich geschah das am Platze, man stürzte nicht nach dem ersten Stücke davon auf irgendeine fliegende Bude in der Nähe; etwas Büfettähnliches kannte das Altertum nicht. — Waren nun die Tetralogien erledigt, so begannen die Preisrichter ihres Amtes zu walten. Selbstverständlich wurde hier nicht hohe ästhetische Kritik gemacht; in einer so dem unmittelbaren künstlerischen Schaffen ergebenen, von überquellender Produktionskraft erfüllten Zeit gab es noch kein künstlerisches Abwägen, sondern nur die Entscheidung des augenblicklichen Eindruckes. Auch fiel den fünf Preisrichtern das Urteil wohl nicht schwer, sie hatten beobachten können, welchen Anteil das souveräne Volk an dem Schauspiel genommen hatte, und mögen danach die Rangfolge der Dichter bestimmt haben. Aber selbst nach diesen Erörterungen muß davor gewarnt werden, diese Dinge nach gar zu modernem Maße zu schätzen. Zwar, daß die Perle des athenischen Dramas, die Antigone des Sophokles, sieggekrönt wurde, wird uns wohl nicht wundernehmen, und daß derselbe Dichter 18 mal den ersten Preis erhielt, finden wir bei der Größe seines Namens nur natürlich, daß aber eines der gewaltigsten Stücke des Altertums, der König Ödipus, nicht den Preis erhalten hat, will dem Modernen so gar nicht in den Sinn. Aber hier gilt es erstens zu bedenken, daß ja nicht sowohl Dichter gegen Dichter, sondern Chor gegen Chor kämpfte, daß auch die ganze Ausstattung des Dramas von schwerwiegender Bedeutung war, daß zweitens aber auch eine Tetralogie gegen die andere kämpfte und somit die an den König Ödipus sich angliedernden Stücke den Ausgang des Kampfes bedingt haben werden.

War nun der Ausspruch der Richter geschehen, dann begann die Siegesfeier. Ein Opfer eröffnete sie, ein Schmaus, besonders für den Chor, folgte. Der siegreiche Dichter, vom Efeukranze geziert, bewirtete von der Summe, die ihm neben dem Kranze zuerkannt worden war, seine wackeren Kämpfer. Bis zuletzt blieb das Ganze eine staatliche Feier: ein kurzes Protokoll ward vom Staate aufgenommen, etwa des Inhaltes: N. N., Sohn des N. N., war Chorege, N. N. siegte mit den und den Stücken, als zweiter ... dritter ... Diese Protokolle, Didaskalien, Unterweisungen, nach dem Dichter-Lehrer so genannt, wurden später auf Marmorplatten, von denen wir einige noch besitzen, eingegraben.

Im Laufe der Zeit konnte es nun, wie das ja auch bei uns geschehen ist, nicht unterbleiben, daß der Text der Stücke, die ja lebendig vor dem Volke sich abspielten und nicht gleich durch einen schwunghaften Buchhandel vertrieben wurden, durch die Schauspieler willkürlich geändert wurde. Als die Tragödie ausstarb, wurden die Stücke der großen Tragöden, die in der guten produktionsfähigen Zeit nur einmal gespielt wurden,

wieder hervorgeholt und erlebten eine Neuaufführung, die freilich für Aischylos schon bald nach seinem Tode angeordnet ward. Wieder tritt da der athenische Staat ein. Ein Gesetz bestimmte, zu der Zeit, da das jetzige steinerne Theater gebaut ward, daß die Tragödien des Aischylos, Sophokles, Euripides in einem Staatsexemplar im Archive deponiert werden sollten und nur nach diesem Muster gespielt werden dürfe. So übte Athen die Pflicht der Dankbarkeit an seinen großen Toten.

Diese Skizze mag uns die äußeren Umstände, unter denen die Aufführung eines athenischen Dramas sich vollzog, darstellen. Viele, sehr viele Fragen werden unbeantwortet geblieben sein; neue Forschungen, neue Funde können schon im Laufe der nächsten Jahre unsere Anschauungen im einzelnen völlig umgestalten. Wenn man oft über die Schnellebigkeit unserer Zeit klagt, in der Wissenschaft wenigstens müssen wir dieses Wesen mit Freuden begrüßen. Erwägen wir, was alles nur in den letzten 20 Jahren durch Verschärfung der Methode, durch den emsig schaffenden Spaten für die Aufhellung dieser Dinge geschehen ist, so dürfen wir, ohne selbstgefällige Freude darüber, wie herrlich weit wir es gebracht, in dem Sinne zufrieden mit dem Geleisteten sein, daß wir ebenso überraschende Entdeckungen von der Zukunft erwarten. Ein Leitmotiv aber soll uns auch in die nun folgenden Betrachtungen hineinführen: das attische Drama muß in erster Linie aus sich selbst heraus begriffen werden, aller Enthusiasmus, der nicht aus dem wirklichen historischen Verständnis, dem ja gewiß die Phantasie vorarbeiten darf, quillt, sondern von traditionellem Schatten lebt, muß in die Rumpelkammer geworfen werden oder darf allenfalls als historische Reliquie einen gewissen Wert der Merkwürdigkeit behaupten.

IV. Das ältere athenische Drama. Phrynichos, Aischylos (erstes Auftreten des Sophokles).

Und nun hinein in das Drama selbst, hin zu den großen Meistern, die das Drama geschaffen, von den Dingen zu den Menschen, zu den Persönlichkeiten! Da ist es nun merkwürdig, daß das erste Stück, von dem wir etwas wissen — viele unbekannte sind natürlich vorausgegangen — „der Fall Milets" von dem Dichter Phrynichos im Jahre 494 aufgeführt, ein durchgefallenes ist: für uns ein merkwürdiges Präludium der donnertönigen attischen Tragödie! Man lebte damals in erregter Zeit. Das persische Reich hatte auf die ionischen Küsten seine Hand gelegt, die leichtsinnige Nation einen schlecht vorbereiteten Aufstand gewagt, und die Folge war gewesen, daß das tapfere Volk der Perser die stolzen Joner knechtete, ihre Städte zerstörte, ihre Söhne und Töchter ins Serail von Susa schleppte. Milet galt als Tochterstadt Athens, die Athener hatten die Joner in ihrem Freiheitskampfe unterstützt, waren jedoch vor der eigentlichen Aktion klug, aber wenig tapfer heimgekehrt. Es war darum ebenso gefährlich wie mutig, dem Volke, das sich, wie es glaubte, noch rechtzeitig

dem überseeischen Abenteuer entzogen hatte, einen so energischen Tadel für seine Handlungsweise in einem Tendenzdrama auszusprechen. Als die klagenden Chöre der Überwundenen — denn so etwa müssen wir uns die Sache vorstellen — die Orchestra füllten, als die schleppentragenden Jonerinnen, die Brust schlagend, ihr Elend besangen, hell aufjammernd über das Unglückslos, dem Meder in Susas Königsburg Sklavendienste zu leisten, da mischten sich in die Klagen des Chores die Tränen des Volkes von Athen, und man empörte sich über den Dichter, der hier eine Rolle spielen wollte und die Volksstimmung zu beeinflussen trachtete. Phrynichos verfiel einer schweren Geldstrafe, sein Drama ward geächtet, verschwand völlig. Aber der Vorgang war nicht ohne tiefgreifende Folgen, der Anlaß zum historischen Drama war gegeben. Oder sagen wir vielmehr genauer: zum Drama der aktuellsten Gegenwart. Denn alle Dramen der Griechen waren historische. Die mythologischen Stoffe, die in den Tragödien zur Behandlung kamen, gehörten alle der Vorzeit von Hellas an, lagen, nach griechischem Augenmaß bestimmt, etwa sechs Jahrhunderte zurück, entsprachen mithin ungefähr, wie v. Wilamowitz treffend bemerkt hat, den Königsdramen Shakespeares. Dieses Drama aber des Phrynichos brachte durch die Hereinziehung der allerunmittelbarsten Vergangenheit, ja Gegenwart, etwas ganz Neues. Auch Phrynichos hat, wie wir wissen, alte Sagenstoffe behandelt, aber seine aktuellen Stücke haben ihm besondere Bedeutung gegeben. Denn obwohl einmal geschlagen, gab er das Spiel doch nicht verloren, er trat nur vorsichtiger auf. Der Krieg zwischen Griechenland und Persien begann; Athen siegte bei Marathon, durch raschen Vorstoß warf es den nur unentschlossen anrückenden Feind auf die Schiffe zurück. Man war von diesem Erfolge nicht wenig begeistert, denn zugleich war die Gefahr einer neuen Tyrannis beseitigt; befand sich doch der alte Hippias, der Sohn des Peisistratos, auf der Flotte des Feindes. Aber schwerlich hat ein Mensch in Athen damals daran gedacht, gleich eine Epopöe auf den glorreichen Sieg zu singen: erst die viel schwereren Kämpfe und die Siege der Folgezeit gaben diesem ersten Waffengange seine Bedeutung. Man haßte auch den König Darius in Hellas gar nicht, wie noch Aischylos und Herodot zeigen, man war nur froh, sich seiner Macht erwehrt zu haben. Da kam der zweite große Perserzug; auch er mißlang nach anfänglichen Erfolgen, die athenische Demokratie und Spartas Adelsheer zeigten sich ihrer großen Aufgabe voll gewachsen. Nun kannte der Enthusiasmus des griechischen Volkes, das vorher, als das dunkle Wetter vom Osten heranschwoll, so verzagt gewesen war, dem die Götter selbst trübe Orakel gegeben, keine Grenzen mehr. Das hellenische Volk, das immer etwas auf den Schein gesehen, dem so oft seine großen Denker als Propheten der Wahrheit ins Gewissen geredet haben, bekundete seine Siegesfreude in zwar schönen, aber sehr übertriebenen Hymnen. Die Epigramme, die schon sehr bald zum Gedächtnis des Erfolges in Stein gegraben wurden, fabeln schon von drei Millionen feindlicher Streiter, und der Epiker des

großen Ereignisses, der Joner Herodot, rechnet ein Menschenalter nach dem Kriege in aller Ruhe fünf Millionen Asiaten heraus, die sich über das kleine Hellas hergestürzt hätten. Wenn aber auch so die geschichtliche Wahrheit dem Patriotismus zuliebe verfälscht worden ist, bis in unsere Handbücher hinein, so bleiben uns diese historischen Phantasien doch von unschätzbarem Werte für die Charakteristik jener Epoche. Der Aufschwung, den Hellas, von der Last befreit, nahm, ist die direkte Folge jener Ereignisse gewesen, alle vorher noch gebundenen oder latenten Kräfte traten in lebendigste Aktion. Und nun erscheint wieder Phrynichos. Wir haben einige Daten über sein Stück „Die Phönikerinnen“, das später in gewissem Sinne von Aischylos benutzt worden ist. Das Drama wurde im Jahre 476 gegeben, drei Jahre also nach der großen Schlacht bei Platää, während noch die Kämpfe der Athener gegen die heldenhaft verteidigten persischen Festungen in Thrakien dauerten. „Die Phönikerinnen“ hieß das Stück, d. h. es stellte den Chor der phönikischen Frauen dar, deren Gatten, Söhne und Brüder auf der persischen Flotte dienten. Es ist dies ein feiner Kunstgriff, der hier besondere Hervorhebung verdient, daß der Dichter den Eindruck des Sieges auf den Feind darstellte. Und zwar kann es sich nur um den Eindruck des Sieges von Salamis handeln, weil die Phöniker nur auf der Flotte dienten. Wir wissen aus einer Notiz, daß im Eingange des Stückes, das in Susa spielte, der persische Oberkämmerer erschien und, während er die Sitze für die Ratsherren ordnete, den Prolog sprach, sagte, wo man sich befände, und danach die Niederlage des Xerxes verkündete. Wir haben hier also einen bedeutenden Entwickelungsschritt. Der Chor tritt nicht wie sonst, zuerst auf, sondern der erste Schauspieler übernimmt diese Rolle. Die Ratsherren, die dann Platz nahmen, waren, da sie saßen, also nicht tanzten, stumme Personen. Dann erschienen die Phönikerinnen, die Angehörigen der persischen Marine. Wie sie nach Susa kamen, darum sorgt sich der Dichter, der noch alles auf einen ideellen Schauplatz „Persien“ rückt, nicht. Die Frauen sangen nun in „honigsüßen“ Liedern, wie sie noch nach 50 Jahren bezeichnet wurden, den Jammer der Witwen und Waisen. Umfangreich kann das Drama kaum gewesen sein; eine Aktion fiel absolut nicht vor. Der Sang des Chores war natürlich die Hauptsache, Furcht- und Erwartungsgedanken über den Ausgang fielen durch die bündigen Erklärungen des Kämmerers gleich von vornherein weg; höchstens konnte ein Bote das Schicksal der einzelnen Führer, besonders phönikischer Abkunft noch berichten. Aber wie dem auch sein mochte, Phrynichos hatte durch das neue aktuelle Drama, das dem allgemeinen Hochgefühle des Volkes von Athen Ausdruck gab, das fast allein die phönikisch-persische Flotte überwunden, einen glänzenden Sieg erstritten und wirkte, wie wir noch sehen werden, tief auf seinen Nachfolger Aischylos ein.

Freilich läßt sich Aischylos nur mit sehr beschränktem Rechte Nachfolger des Phrynichos nennen, denn er wirkte gleichzeitig mit ihm. Es ist überhaupt eigentlich sehr töricht, deshalb, weil uns die großen Tragiker

Aischylos, Sophokles, Euripides nach ihrem Alter in dieser Reihenfolge genannt werden, sie auch in dieser Reihenfolge abzuhandeln. Das tun die Literaturgeschichten nur so aus praktischem Bedürfnisse; wir sollten aber, wohl bewußt, daß die Dichter vielfach noch gleichzeitig tätig waren, solchem Vorgange nicht folgen und werden es auch nicht tun. Eine Literaturepoche und Literaturgattung wird nur begriffen, wenn man die gemeinsam oder gegeneinander wirkenden, auf ein Ziel gerichteten Kräfte als Ganzes umspannt. Leider ist das, solange wir die Reihenfolge der Dramen noch nicht mit völliger Genauigkeit fixieren können, nicht absolut durchführbar, aber soweit es geht, soll es hier versucht werden. Nun also zuerst von Aischylos!

A. Aischylos' Leben und Persönlichkeit.

Literatur: Teuffel-Wecklein: Ausgabe der Perser 1886. U. v. Wilamowitz-Möllendorff: Euripides' Herakles S. 92ff.

Über Aischylos' Leben ist sehr wenig Zuverlässiges bekannt; denn als er dichtete, schrieb man glücklicherweise noch keine Literaturgeschichte, und als man begann Literaturgeschichte zu schreiben, wußte man leider wenig mehr von Aischylos' Leben. Die antike Literaturgeschichte charakterisiert, soweit sie nicht von dem äußerst nüchternen, aber gründlich forschenden Aristoteles geschrieben ward, fast durchweg dürftige Anekdotensucht und eine gewisse Sentimentalität. Darum sind auch die meisten Angaben über Aischylos zu verwerfen, wie wir denn ähnliches auch bei Sophokles erfahren werden. Sie stehen eigentlich alle auf dem Niveau der platten Legende, die den Weingott Dionysos dem jungen, gerade Trauben hütenden Aischylos erscheinen und ihm den Befehl erteilen ließ, sich zu würdigerem Dienste vorzubereiten. Sicher ist so viel, daß der Dichter in Eleusis als Sohn eines vornehmen Geschlechtes im Jahre 525 geboren wurde, daß er als reifer Mann bei Marathon stand, wo sein Bruder Kynegeiros den Heldentod bei den Schiffen fand. Tragödien hatte er schon vor diesem Jahre geliefert, schon im Jahre 497, also als 28jähriger, war er in die Schranken getreten und hatte seinen Chor erhalten, aber nicht gesiegt. Erst 13 Jahre später, im Jahre 484, also als 41jähriger, überwand er seine Gegner im tragischen Wettkampf. Dann hat er gleich allen anderen wehrfähigen Bürgern seine Pflicht bei Salamis und Platää getan, wie später Sokrates im Peloponnesischen Kriege. Er war also kein feiner Literat, der am Schreibtische den Ruhm des Vaterlandes bequem besang, sondern der Schöpfer der attischen Tragödie hatte schlecht und recht selbst mitten im Gliede gestanden und wußte, wie nüchtern das Leben den Menschen auch in großer Zeit anfassen kann. Der Schöpfer der attischen Tragödie: das klingt so konventionell, fast phrasenhaft. Aber was hieß es nicht alles! Leicht war es für die neidische Mit- und Nachwelt, nachdem einmal das große Werk getan, nun die Einzelheiten zu tadeln und den Meister hier und da zu überholen. Aber aus der ein-

fachen, ja sogar einförmigen, gänzlich ohne Handlung sich abspielenden Kantate des früheren Dramas ein Genre zu schaffen, das den Jahrtausenden getrotzt hat und kommende Jahrhunderte stetig begeistern wird: das war ein Titanenwerk.

Genie ist Fleiß: so hat auch der Dichter des Prometheus Jahrzehnte gebraucht, um zu werden, was er war, in unablässiger Arbeit sich mühend. Wir wissen, daß er den zweiten Schauspieler eingeführt hat, daß er ferner die szenische Ausrüstung geschaffen. Das sagen die Alten, wir aber wissen noch mehr. Die tragische Sprache ist sein Werk, dieselbe Sprache, deren Ausdrücke und Bilder die späteren Jahrhunderte beherrscht hat, wie die Tragödie Schillers und Goethes unserer Sprache plastische Kraft und unendliche Fülle geschenkt hat. Wozu hatte bisher die Sprache Attikas gedient? Zu Elegien und Grabepigrammen, letztere dürftig und nüchtern. Nun rauscht durch das dürre Gefild ein gewaltiger Strom dahin, überallhin Arme und Äste entsendend, und bald breitet sich da, wo früher Öde schien, eine lachende Aue aus. Und was führte der Dichter nun der Menge vor? Mit einer einzigen Ausnahme, den „Persern", die wir später würdigen wollen, sind es die Gestalten der Sage, die seine Welt erfüllen. Die Größe jedes schöpferischen Geistes besteht darin, daß er klar voraus- oder mitfühlt, was dunkel in den Herzen der Zeitgenossen wogt und wallt, daß er aussprechen kann, was alle empfinden. Die Denker Joniens, diese übermodernen Menschen, hatten, wie wir gesehen, nichts mehr von den Gestalten Homers wissen wollen. Aber im Mutterlande, in Hellas, hatte diese Poesie gezündet, die Homerische Heroenwelt wird übernommen und zum Anknüpfungspunkt aller historischen Vorstellungen. Jede Koloniegründung wird mit den Homerischen Helden in irgendeiner Weise verbunden, ein Sagenkreis entsteht nach dem anderen. Fast die ganze ältere Geschichte Griechenlands ist von Sagen durchwoben; keiner führt uns besser in dies bunte Gewimmel hinein als Herodot, der ja eigentlich nur forschen will. Der große Dichter Pindar taucht, wenn er irgendeinen vornehmen Herrn besingen will, tief hinein in den Born der Sage; Pindar war Aischylos' Zeitgenosse. Überall noch sah der Grieche das Walten der Gottheit. Die leidenschaftlichen Stoßgebete der Sappho atmeten den Glauben an die Notwendigkeit der Gebetserhörung; die Dichterin hatte sie selbst, die Göttin der Liebe, niedersteigen sehen aus dem himmlischen Saal, noch klangen ihr die göttlichen Trostesworte in den Ohren. Wer an die Gottheit brünstig glaubt, der schaut überall ihr Antlitz, spürt ihr Wirken. Durch einen listigen Trug hatte Peisistratos von Athen die Herzen des Volkes gewinnen können. Als er in die Stadt einzog, da stand neben ihm ein hohes Weib mit Helm, Schild und Speer, und die Athener bezeigten der vermeintlichen Göttin Athene ihre Ehrfurcht. Bei Marathon hatte der bocksfüßige Pan die Perser in Schrecken gesetzt, so erzählte man sich im Athenerheere, und dem rettenden Gotte wurde das Heiligtum unter der Burg gestiftet: so war das Wunder des Glaubens liebstes Kind.

Und es war noch nicht allzu lange Zeit her, daß der Glaube des Volkes sich durch die Theologie sublimiert hatte. In Athens Nähe lag der heilige Ort Eleusis. Wer sich dort hatte in die Mysterien einweihen lassen, der ward los und ledig der Angst vor dem elenden Nichts nach dem Tode, der hörte die heilige Lehre vom Leben des Jenseits auf blumiger Au. So wies alles in Hellas den eingeweihten Blicken eines Gottes Spur. Aber nicht jeder Mythus taugte zur Behandlung, vor allem nicht die dionysischen Mythen, die sich rasch abnutzen mochten. Das Künstlerauge des Aischylos erkannte seine Vorbilder in der scharf umrissenen Welt Homers, seiner Plastik Schüler ward er, sein genialster Fortsetzer wie Goethe, und wenn Goethe sein Dichterlos bescheiden als das eines letzten Homeriden pries, so soll auch Aischylos in gleicher Ehrfurcht vor dem Meister seine Stücke Abfälle vom Tisch Homers genannt haben. Wessen Sinn aber den fruchtbaren Stoff erkennt, der ist auch Herr dieses Stoffes und darf ihn frei ausgestalten. Wie sich bei jedem Drama, das den Namen verdient, die Haupthandlung mit ein paar kurzen Worten erzählen lassen soll, der Inhalt der Charaktere aber oft Jahrhunderte der Forschung bedarf — ich erinnere nur an die Hamletfrage —, so macht ein rechter Dichter auch nur geringe Anleihen bei einem Vorgänger. Homer erzählte im großen; die Helden, die der Stift des Vasenmalers mit unablässig arbeitender Phantasie auf die Schale oder die Amphora ritzte, die ließ Aischylos leibhaftig vor den Augen des Volkes neu erstehen, sie wurden greifbare, goldene Wahrheit. Aber aus dem Rahmen Homerischer Poesie traten sie doch heraus, es galt, was die Sage als Lied von großen Taten erzählt hatte, nicht nur in Aktion verwandelt dem Volke vorzuführen, sondern nun auch den handelnden oder auftretenden Personen Lebensfähigkeit d. h. Charakter zu geben. Im Epos läuft Handlung und Charakter vielfach getrennt nebeneinander her. Odysseus kommt nicht endlich nach Hause, weil er der schlaueste aller Sterblichen ist, sondern Zufälle und der Götter Schutz führen ihn der Heimat zu. Achilleus verliert nicht seinen Freund, weil er in eigensinnigem Trotze nicht kämpfen wollte, sondern weil er in seinem Fürstenstolze unnachsichtig gekränkt war, und das antike Gemüt überhaupt der Verzeihung schwer zugänglich ist. Kriemhild rächt sich nicht so gräßlich, weil sie eine nachtragende Natur war, sondern weil man ihr mit rohester Tat das Liebste auf Erden genommen hatte: die eine Aktion ist nur die Vorbedingung der anderen. Im Drama aber gilt es zu verschmelzen: hier muß die Aktion, so sehr wir sie im großen und ganzen auch schon vorher kennen, durch die Charaktere motiviert werden. Es war ein ganz unglücklicher Einfall, wenn man Hamlets späte Rache, weil die Sage ähnliches berichtete, damit motivierte, der angebliche junge Träumer habe, unsicher über die Schuld seines Stiefvaters, erst ganz ins klare kommen, d. h. also „Recherchen" anstellen und Belastungsmaterial sammeln müssen. Nein! Wenn die Sage ihn den großen Racheakt langsam vorbereiten ließ, so ist's eine große Dichtertat

Shakespeares, daß er diese Fabel sich aus Hamlets Gemütszustande entwickeln ließ und dadurch einen Menschentypus von einziger Wirkung schuf. Ähnlich ist's mit dem griechischen Drama. Nennen wir einmal den Namen Elektra: was sagte er dem griechischen Publikum? Elektra war die Schwester des Orest, sie rettete den Knaben vor Ägisth, sie nahm am Rachewerk des Erwachsenen teil: gut. Aber wenn uns nun Sophokles die Elektra, durch den Gegensatz der schwachen und unklaren Schwester Chrysothemis gehoben, in verzweifelter, selbstquälerischer Pein darstellt, wie sie, wenn hell in ihre Kammer die Sonne schien herauf, in allem Jammer in ihrem Bette schon aufsaß, wie ihre rasende Leidenschaft Motiv wird zur Teilnahme an der nimmer verzeihlichen Freveltat, so ist hier ein unendlich Großes durch den Dichter geschehen: die bekannte Fabel läßt er als notwendig in den Charakteren sich neu erzeugen. Ich sage damit nicht, daß es immer in der Tragödie geschehen ist, aber die Größten, und nur auf diese kommt es an, haben es in ihren tiefsten Schöpfungen geleistet. Darum, weil die Charakterentwickelung alles ist, alles sein muß, stehen uns die besten dramatischen Schöpfungen der Griechen fast so nahe wie die unserer deutschen Kunst.

Aber solches Schaffen will gelernt sein; auch der Ahnherr des athenischen Dramas, Aischylos, ist einen langen, nicht leichten Weg der Erkenntnis zugewandelt. Nichts aber ist schöner als den Pfad verfolgen zu können, den ein großer Genius geschritten ist. Und wir vermögen dies bei Aischylos wenigstens im allgemeinen.

B. Aischylos' Dichterentwickelung bis zu den „Sieben gegen Theben".

Literatur: Von Übersetzungen nehme man immer noch am liebsten Droysen (Berlin 1868) zur Hand, nicht die beliebten Donnerschen.

Das älteste Stück des Aischylos — 79 sind mit Namen bekannt — „Die Schutzflehenden" besteht noch zum größten Teile aus Chorgesängen. Ich muß mir hier versagen, auf den Inhalt des Dramas, das in unserem Sinne durchaus unklassisch ist, näher einzugehen und will daher nur ganz kurz den Gang des Ganzen skizzieren.

Es handelt sich um die Flucht des libyschen Königs Danaos nach Argos. Danaos war mit seinen 50 Töchtern von seinem Bruder Aigyptos, der seine Nichten mit seinen eigenen 50 Söhnen vermählen wollte, gewichen. Er findet Aufnahme im fremden Lande, der argivische König verspricht ihm nach einigem Schwanken Schutz, und das Volk bestätigt seines Herrschers Entschluß. Aber da naht auch schon der Feind, Aigyptos erscheint mit seinen 50 Söhnen, ein Herold will die klagenden Mädchen davontreiben. Da tritt der König von Argos hemmend dazwischen. Die Geretteten danken ihm, aber in ihre letzten Lieder mischt sich ein Gesang ihrer Dienerinnen, der es zweifelhaft läßt, ob nicht auch die Liebe, die Heirat etwas Schönes sei. So werden

wir fein zum zweiten Stücke der Tetralogie hinübergeführt, das ebenso wie das letzte nicht mehr erhalten, aber seinem Inhalte nach durch die Zitate daraus ungefähr bekannt ist. Die Hochzeit wurde vollzogen: die Danaiden verfielen den „Ägyptern", nach denen das Stück so hieß. Wundervoll schilderte dann das dritte Drama den Sieg des elementarsten aller menschlichen Gefühle, der Liebe. Die Töchter des Danaos ermordeten alle ihre Männer, nur eine, Hypermestra, schont ihren Gatten, und in einer köstlichen, durch ein Zitat noch erhaltenen Rede schilderte die Göttin Aphrodite, die der jungen, vor Gericht gestellten Frau helfend zur Seite trat, die Macht des allgewaltigen Naturtriebes. So ward der Sieg der Natur über das Gebot in denkwürdigster Weise gefeiert.

Auf fremdem Boden scheint dann Aischylos sein nächstes uns bekanntes Stück „Die Perser" zur Aufführung gebracht zu haben. Am Hofe des sizilischen Königs Hieron fand alles, was in Griechenland geistige Bedeutung hatte, ehrende Aufnahme. Unter vielen erschien hier Phrynichos, erschien Aischylos, ja er dichtete zu Ehren des Königs ein Stück, als dieser eine Stadt am Ätna gegründet hatte. Hier wurden dann auch wohl „Die Perser" aufgeführt, als einzelnes Stück, dem später (im Jahre 472) in Athen, der nationalen Sitte gemäß, die anderen Stücke angehängt wurden. Auch „Die Perser" sind ein ganz aktuelles Drama, wenn auch bei weitem nicht in dem Grade wie Phrynichos' Stücke, denn Xerxes, der bei Aischylos als zerlumpter Flüchtling erscheint, war wenigstens im Jahre 472 längst wieder ein stolzer König. Es galt Phrynichos zu übertrumpfen, und es mag auch gelungen sein. Denn wenn bei Phrynichos, wie wir sahen, im Prologe, d. h. in dem vor dem Einzuge des Chores liegenden Teile, die Niederlage der Perser schon gleich von vornherein mitgeteilt wurde, so gab es kaum eine Spannung mehr; das hat Aischylos, wenn er auch noch in seiner alten Weise das Drama ohne Prolog begann, doch ganz anders verstanden. Das Drama selbst aber ist trotz der erhabenen Beschreibung der Salamisschlacht, die uns hinreißt, wie Raouls Schlachtbericht in der Jungfrau von Orleans, mit nichten ein klassisches. Es ist denn doch ein Tendenzstück und kann nur historisch genossen werden. Namentlich ermüden, von sonstigen Mängeln abgesehen, die Chorgesänge mit ihren vielen Wiederholungen. Wir spüren, daß der 53jährige Poet noch in der Entwickelung ist, und erkennen wieder, welche Schöpfung das athenische Drama auf seinem Höhepunkte gewesen, welcher Gipfel nach beschwerlicher Wanderung erstiegen wurde!

Auf der sizilischen Reise hatte Aischylos die „Säule des Himmels", wie die Griechen sagten, den Ätna kennen gelernt und sich von dem letzten gewaltigen Ausbruch des Vulkans erzählen lassen. An der blühenden Fruchtbarkeit des Landes zu den Füßen des Berges konnte er beobachten, wie wohltätig hier oft des Feuers Macht sei. Nicht lange danach sehen wir den Dichter in gewaltigem Anlaufe sich des großen Mythus bemächtigen, der da kündete, wie den Sterblichen zuerst das

Feuer bekannt geworden. Zwischen 471 und 469 fällt die aischyleische Prometheustrilogie. Prometheus! Welche Vorstellungswelt erweckt nicht schon der Name! Wenn ein gewaltiger Mensch in den Banden beengender Verhältnisse, wenn ein Ewiges ersehnender Geist in den Ketten der Endlichkeit knirscht, so nennen wir sein Streben titanenhaft, prometheisch. Als der junge Goethe sich als Faust empfand, des Übermenschen — ich meine hier natürlich nicht im denaturierten Nietzscheschen Sinne — Kraft und ungestillte Schmerzen fühlte, als er erkannte, daß dem Schaffenden Einsamkeit nötig sei, ein völliger Bruch mit den Menschen und dem, was die Pygmäen so Gott nennen, da schuf er seinen Dithyrambus „Prometheus". Und als der korsische Imperator, der die Menschen verachtete und unter seinem Triumphwagen zerstampfte, endlich von der Masse der Feinde besiegt, auf St. Helenas Felsen hing, redete die Welt vom gefesselten Prometheus. So ist uns der Name ein schönes Symbol geworden für jede mit sich selbst, aber auch nur sich selbst einige Kraft, die dem Weltenlauf sich entgegenstemmt, das Weltenende nicht scheut, sicher der persönlichen Unsterblichkeit des eigenen trotzgeborenen Ichs. Aber es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, wollten wir dieses Symbols Urbild in ununterbrochener Ahnenreihe im aischyleischen Prometheus finden. Dem großen attischen Dichter, fromm wie sein Volk damals noch war, hat in seiner Trilogie nichts ferner gelegen, als den berechtigten Zorn eines unterdrückten Wesens gegen nur materiell überlegene Mächte zu symbolisieren. Er dramatisiert nur den Mythus, der den fruchtlosen Kampf des Titanen gegen das jetzt lebende und Verehrung genießende Göttergeschlecht darstellt, dramatisiert ihn in einer Form, die wunderbare Schönheiten spendet, aber als Ganzes betrachtet gleich den anderen bisher besprochenen Stücken noch keineswegs auf der Höhe der klassischen Vollendung steht. — Der Gang der Tragödie, eines Stückes, das in seiner ganzen Ausdehnung wie so manches Drama des Aischylos den Namen „Tragödie" in unserem Sinne kaum verdient, ist kurz dieser.

Wir sehen zum Beginne des Stückes, wie Prometheus von zwei Gestalten in greulichem Aufputze, von „Gewalt" und „Kraft", an den Felsen genagelt wird. Neben beiden Schreckgestalten weilt auch Hephästos in der Orchestra und sucht durch versöhnende Worte zu wirken. Bald aber ist der Titane am Felsen allein mit seinem Grolle und seinem Schmerz. Da naht (wohl auf einem Wagen) der Chor der Okeanostöchter, und Prometheus teilt ihm mit, warum er hier oben schmachte. Zeus wolle von ihm erfahren, ob er wirklich dereinst von einem Stärkeren überwunden werden solle, und wer dieser sei. Der Chor tröstet den Dulder auf banal menschliche Weise durch seichte Moralien, die der Gefesselte bitter zurückweist. Den Chor der Meermädchen löst Okeanos selbst ab; er ist der zweite Schauspieler, der vorher die „Gewalt" gab; auch er sucht den Prometheus umzustimmen. Aber der Trotz des Gequälten bleibt ungebrochen, in der Erzählung von

allem dem, was er den Menschen geschenkt, bricht das leidenschaftliche Gefühl von Unrecht, das er dulde, immer wieder hervor. Aber er wird nicht verstanden, den Meermädchen kann niemand ausreden, daß Zeus der Herr sei, dem man nicht entgegentreten dürfe. Da tritt ein neues Wunderwesen auf, die in eine Kuh verwandelte Io, die von Zeus geliebte, von Hera verfolgte. Mehr als der Zuspruch der bisher Erschienenen kann sie, die auch, wenn auch indirekt, unter Zeus leidet, dem Titanen Trost bringen. Sie war einst Mensch, vom großen Menschenfreunde Prometheus verlangt sie Aufschluß über das Ende ihrer Pein. Er tut es, erzählt ihr, wieweit sie noch irren solle, und rasend stürzt die Unselige davon. Nach neuen Wechselreden zwischen Prometheus und dem Chor erscheint nun Hermes, um mit dem Gefesselten noch einen letzten Versuch zu machen. Aber auch dieser scheitert an Prometheus' Haltung, der den Boten nur allzu deutlich merken läßt, welch unreifes Jüngelchen er in ihm sehe. Er fürchtet den Untergang der ganzen Welt nicht, aller Elemente Durcheinanderrasen soll ihm kein Wörtchen abzwingen, alles, was Hermes sagen könne, dünke ihn nur wie das Schwatzen der Welle. Nun endlich rückt der junge Gott mit der ganzen Botschaft seines Vaters heraus; der Felsen des Prometheus soll in der Erde versinken, dann nach langer Zeit der Titane wieder emportauchen, um den Geier, den „geflügelten Hund" mit seiner Leber zu speisen. Das Ende dieser Qualen solle erst dann eintreten, wenn ein Gott als Stellvertreter diese Pein auf sich nähme und in den Hades ginge. Dringend mahnt der Chor noch einmal zum Frieden, aber Prometheus, dem die Vernichtung nichts anhaben kann, bleibt trotzig. Hermes versucht die Meermädchen zu warnen, aber nun kennen diese im Aufblick zum Titanen keine Krankheit schlimmer als Verrat. Da erfüllt sich das Verhängnis, der ganze Zorn des Zeus bricht gegen den Feind los, und der Felsen mit dem ehernen Manne versinkt unter Donner und Blitz.

Das zweite Stück der Trilogie, von der uns wieder nur das erste Drama erhalten ist, war der befreite Prometheus, d. h. die Erlösung von dem zehrenden Geier durch Herakles' rettenden Pfeilschuß. Das dritte Stück, „Prometheus, der Feuerbringer", brachte dann wie öfter bei Aischylos die Versöhnung. Zeus, dessen Sohn das Befreiungswerk vollzogen, empfängt den Orakelspruch, daß er sich nicht mit der Thetis verbinden dürfe, weil ein Sohn aus solcher Vereinigung ihn vom Throne stürzen würde. Der unsterbliche Kentaur Chiron geht, an unheilbarer Wunde leidend, für Prometheus in den Tod. Der Titane stiftet das attische Fest der Prometheen; mit einem Festzuge, einer „Pompa" schließt das Ganze.

Wie werden wir nun über das Stück denken? Zuerst gilt es da den künstlerischen Standpunkt. Von diesem aus zeigt der „Prometheus" noch immer große Mängel. Die Fabel ist nach unserem Ermessen doch zu klein für die große trilogische Behandlung. Die Reden des Chores im ersten Stücke, sein Zuspruch wiederholen sich ebensosehr wie die unaufhörlichen Trotzreden des Gefesselten ermüden.

Im zweiten Stücke haben wir wieder dieselbe Szenerie, vielleicht mehr Klagen des Prometheus als Schmähungen, aber immerhin doch die Wiederholung der Grundstimmung des Helden. Wir müssen so urteilen, die Empfindung, daß wir es auch hier mit einer keineswegs klassischen Dichtung zu tun haben, darf uns in ihrer Berechtigung nicht bestritten werden. Aber auf gleich gerechter Wage haben wir auch des Dichters Absicht zu wägen. Er will ja doch kein klassisches Stück für spätere Generationen, etwa gar für die Schule schreiben. Ihm gilt es nur einen großen Mythus, den alle in seinen Hauptzügen kannten, in Handlung umzusetzen, ihn lebendig, Teilnahme fordernd, Herzen bewegend vorzuführen. Und das ist ihm in Athen, besonders durch den Schluß gewiß gelungen, der große Gott, der ebensoviel getan wie geduldet, er grub sich in seiner ganzen ergreifenden Gestalt noch tiefer ein in das Gemüt des Volkes, das nun seinen Kult in noch viel innigerer Weise begehen mochte. Es ist eben ein Mysterium; der Schutzheilige des Feuers ward hier poetisch verklärt und voll des Gottes, voll des Gedächtnisses seiner Wohltaten fragte das Volk von Athen nicht, an welchen poetischen Mängeln das Drama „laboriere". — In solchem Geiste müssen wir auch eine andere Frage beantworten, die man wohl aufgeworfen hat. Wie kann, ist geäußert worden, ein frommer Dichter gleich Aischylos in Zeus einen solch grausamen Tyrannen darstellen? Natürlich haben da wieder die Anhänger der Theorie von der tragischen Schuld aus Prometheus' Verhalten eine Überhebung und strafbaren Trotz herausgetüftelt; diese stellen sich also auf die Seite des etwas schwachmütigen weiblichen Chores. Das ist Rationalismus, davon kann natürlich nicht mehr die Rede sein. Aischylos ist ein Gläubiger; was geschehen ist vor Urzeiten, als die Götter noch miteinander rangen und kämpften, er nimmt es als unantastbare Offenbarung hin. Zeus herrscht jetzt im Licht, braucht keinen Gegner zu fürchten; wie alles so geworden, ganz einerlei, auf welchem Wege, so ist's dem Dichter Glaubenswahrheit. Es ist einmal Kampf und Streit gewesen unter den Himmlischen, aber die großen Mächte haben sich versöhnt, lange vor Menschengedenken: das muß uns Sterblichen genügen, deren Augen die Wege der Götter sich entziehen.

Diese antike Frömmigkeit, wie sie ein Aischylos fühlt, muß überall da, wo der Mensch sich in seiner Kleinheit empfindet, tiefinnerstes Verständnis finden. Darum ist uns nun auch der Prometheus des Aischylos nicht mehr ein Symbol des trotzig sich aufbäumenden Eigenwillens gegen eine Welt voll Kleinheit, Haß und grauser Mittel der Gewalt, sondern die tiefsinnigste Offenbarung des Dichtergemütes, das kein Heil sieht als in der gläubigen, hoffenden Unterwerfung unter die Gottheit, die da weiß, was uns not tut, die alle Kämpfe in uns einmal beschwichtigen wird, weil sie auch selbst des Kampfes Mühen erfahren hat.

Erstes Auftreten des Sophokles.

Während nun Aischylos so in steter Arbeit an sich selbst seinen Weg dahinschritt, hatte sich neben ihm ein jüngerer erhoben, dem eben, weil ihm schon die Wege bereitet waren, mancher Erfolg leichter werden sollte. Es war Sophokles, aus dem athenischen Gau Kolonos, jener Stern der tragischen Muse, wie ihn die Späteren nannten. Über sein Leben wird weiter unten das Nötige mitgeteilt werden. Hier sei vorläufig darauf hingewiesen, daß er nicht mehr selbst, angeblich wegen der Schwäche seiner Stimme, als Schauspieler auftrat; er wird hier wohl den alternden Aischylos nachgeahmt haben, der doch unmöglich noch in jeder seiner Tetralogien spielen konnte. Und weiter erfahren wir von ihm, daß er schon früh den dritten Schauspieler eingeführt hat, wodurch der Chor natürlich noch mehr zurücktreten mußte. Im Jahre 468 nun erschien er zum ersten Male auf dem Kampfplatze, forderte seinen Chor, erhielt ihn und siegte über Aischylos als 28jähriger Jüngling.

Welches Stück oder welche Trilogie Aischylos gegen seinen jugendlichen Mitbewerber ins Treffen führte, wissen wir nicht; ein Stück aber des Sophokles, das ihm diesen Sieg gewinnen half, kennen wir: den „Triptolemos". Es war eine alte, uratheniſche Sage, daß die Erdgöttin Demeter ihren attischen Liebling Triptolemos ausgesendet hatte, um die Pflege des Ackerbaues und damit milde Gesittung über die Erde zu tragen. Mit großem Geschick hatte Sophokles in diesem Mythus, der natürlich wieder das Gegenteil einer Tragödie in unserem Sinne war, den Aischylos zum Muster genommen. Ich will, um die unzweifelhaften Einzelheiten hier gar nicht zu berühren, nur darauf hinweisen, daß hier ebenso wie im „Prometheus" ein Held der Gesittung, der Erziehung des Menschengeschlechtes geschildert ward. Aber mit wieviel leichterer Hand hatte der Jüngling von Kolonos seinen Stoff gewählt! Während der Zuschauer des Prometheus von der Last, die der Götterkampf auf seine Seele warf, erdrückt wurde, um spät erst aufatmen zu dürfen, führte ihn nun Sophokles zwar auch durch Kämpfe hindurch, aber doch von einem Sieg seines Helden zum anderen. Und mächtig fühlte sich der Lokalpatriotismus der Athener geschmeichelt, wenn sie so von Attika aus die köstliche Gabe des Brotes der dankbaren Welt gespendet sahen, wenn der Heros, den ihre Vasenbilder darstellten, greifbare Wirklichkeit gewann. Und so siegte denn Sophokles, nachdem man die Entscheidung des Kampfes den gerade von einem Kriegszuge heimkehrenden Feldherren übertragen hatte. So ernst nahm man in Athen damals nicht sowohl literarische Ereignisse, denn die gab es noch nicht oder empfand man wenigstens nicht als solche, sondern vielmehr das Gottesfest in seiner höchsten Weihe, dem Drama.

Ein Jahr später, und Aischylos ist wieder Sieger: wir kennen die Mitbewerber, unter ihnen ist schon ein Sohn seines früheren Nebenbuhlers

Phrynichos. Im Jahre 467 wird die große thebanische Trilogie zur Aufführung gebracht, von der wir das dritte Stück besitzen. Der „Laios" war das erste Drama. Laios, König von Theben, hat dreimal den Orakelspruch empfangen keinen Sohn zu zeugen, sonst solle er von dessen Hand sterben. Er ist jedoch ungehorsam und läßt nun seinen Sohn aussetzen, aber das Orakel erfüllt sich, auf einer Reise fällt er von noch unbekannter Mörderhand. Das zweite Stück zeigt uns im „Ödipus" Laios' Sohn auf dem Throne. Er hat, ein Findling, an fremdem Königshofe erzogen, die thebanische Sphinx besiegt, das Land von der Plage befreit, die Königinwitwe geheiratet: ein echtes Märchen, wie treffend bemerkt worden ist. Durch allerhand Fügungen wird ihm schrecklich klar, wessen Sohn er ist, wessen Weib seine Gemahlin war. Er blendet sich, seine Frau Jokaste erhängt sich, seinen Söhnen von ihr, Eteokles und Polyneikes, die an ihm freveln, flucht er. Eteokles vertreibt Polyneikes aus Theben. Das dritte Stück, uns erhalten, sind die **„Sieben gegen Theben"**. Polyneikes hat sechs Bundesgenossen in Griechenland gefunden und zieht nun mit ihnen gegen seine Vaterstadt. Das Drama spielt in Theben. Ebenso wie im „Prometheus" erscheint der Chor erst später. Im Anfange des Stückes spricht Eteokles zu den Bürgern, die hier Statisten sind. Er setzt auseinander, was not tut. Die Gefahr ist ihm bekannt, aber die Aussichten auf den Sieg dünken ihm nicht gering. Das feindliche Heer soll in der Nacht — in diese Tageszeit also muß sich der Zuschauer versetzen — angreifen; nun gilt's Tapferkeit, hinauf auf die Mauern, mit Gottvertrauen ans Werk! Da kommt ein Späher, ein Bote; er meldet, in siebenfachem Heerhaufen nahe der Feind, der Staub steige auf, die Heereswoge brülle heran. Nun zieht der Chor, aus thebanischen Jungfrauen bestehend, ein. Er ist ganz fassungslos, weiß in seiner Angst nicht wohin; welchen Gott soll er zuerst anrufen? Draußen dröhnt der Schilde Klang, mit erregten Sinnen glaubt die Mädchenschar wahrzunehmen, wie die in den Zügeln knirschenden Rosse Mord klirren; unter lautem Wehegeschrei ruft der Chor zu allen Göttern: so haben wir das prachtvolle Innenbild der belagerten Stadt. Nichts schlimmer nun für den Mann, den die Tat ruft, als dieser hemmende Jammer, die Panik der Frauen. Mit herbem Worte fährt Eteokles die Weiber an; Seufzer und verzweifeltes Gebet können ja nichts helfen; Gehorsam ist allein vonnöten. Endlich, nach manchem bangen Wort verspricht der Chor, Ruhe zu halten und alles zu ertragen. Eteokles ist zufrieden, die Frauen sollen beten. Und gleich betet er selbst, wie ein echter Mann, eine Herrschernatur muß: er will die ganze Beute den Göttern weihen. Der zusammenhängende Chorgesang setzt ein: dem Herzen benachbart entflammen die Sorgen das Gemüt; darum sollen die Götter helfen. Denn die Stadt scheint doch dem Feinde verfallen. Wie wird es werden! Wohl dem, der vor dem letzten Sturm dahinsinkt. Schrecklich ist einer eroberten Stadt Anblick. Hier schleppt einer den anderen davon, Mord und Brand ist überall. Blutiges Kindergewimmer der Säuglinge tönt,

Hellene nimmt dem Hellenen sein Gut. Da trifft ein Beutebeladener den Beutebeladenen, wer noch nichts hat, ruft einen anderen Beuteleeren als Genossen an, die Frucht der Erde wird zerstampft, bitter ist der Anblick der davongeschleppten Mädchen, die dem Lose der Sklaverei entgegensehen. Nun kommt neue Kunde, ein Bote berichtet der Feinde Aufmarsch. In sieben Heerhaufen nahen sie den sieben Toren, den bekannten Toren Thebens, die jedoch nur der Sage vertraut sind, von der Geschichte ignoriert werden. Sie nahen alle, die achäischen Ritter, vorn auf dem Schilde das Wappen und die Devise. Jedem namhaft gemachten weiß Eteokles als rechter Führer und Steuermann der schwer bedrängten Stadt einen seiner Mannen entgegenzustellen. Aber selbst diese eherne Seele kennt das Mitleid, kennt nicht nur den Feindeshaß. Als sechsten nennt der Bote den Seher Amphiaraos. Der war nur ungern in den Kampf gegen Theben ausgezogen, denn er wußte, daß der Kriegsfahrt Unheil drohe, er sah seinen eigenen Untergang voraus, er hat die Argiverhelden vergebens gewarnt. Darum trägt er auch keine Abzeichen auf seinem Schilde:

Denn nimmer scheinen will gerecht er, will es sein —

Worte, die das zuhörende Volk von Athen voll Jubel auf den gerechten Aristides bezogen haben soll. Da stöhnt Eteokles, obwohl ihm damit willkommene Kunde wird, daß die Götter ihm beistehen werden, tief auf: „Wehe, daß der Gute unter den Gottlosen weilen muß, wehe, daß aus dem Ackerlande des Verderbens der Tod als Frucht geerntet wird von dem, der mit den Bösen sich einläßt, daß, wer mit ihnen ins gleiche Schiff einsteigt, mit ihnen untergehen muß." Mit wohlerkennbarer Absicht nennt nun der Bote zuletzt als siebenten Führer den Polyneikes, des Eteokles eigenen Bruder. Über das Heldengemüt des Thebaners zieht ein tiefer Schauer, er bricht in einen stöhnenden Jammerruf aus, daß der Fluch des Vaters sich nun erfülle. Aber er kann dem Gefühle jetzt nicht nachgeben, rasch begreift er sich; es gilt zu handeln. Er selbst will dem Bruder entgegenstehen auf der Mauer, er ruft nach dem letzten Waffenstück, er muß in den Kampf. Doch der Chor beschwört ihn in heißer Angst, den Fluch nicht heraufzubeschwören. Vergebens: Eteokles weiß es besser, es muß alles eintreffen, die Götter wollen es; der Held bricht auf. Der Chor bleibt zurück, deutlich malt sich ihm das Bild vom Morde der Brüder, die der Fluch des ganzen Geschlechtes ins Grab stürzt. Aber die Stadt wenigstens ist gerettet: ein Bote erscheint mit der Kunde vom Sieg, freilich auch vom Falle des Brüderpaares. Kurz nur freut sich die Mädchenschar der Rettung, lang tönt ihr Trauerlied um die gefallenen Prinzen ihres Volkes. In diese Klagegesänge scheint dann in späterer Zeit ein Duett der Antigone und Ismene hineingearbeitet worden zu sein, und dieselbe Mache hat dann auch noch durch einen Herold den Beschluß der Stadt verkündigen lassen, Eteokles zu begraben, den feindlichen Bruder aber nicht, worauf dann notwendigerweise auch noch die Willenserklärung der Antigone folgen mußte, dem

Gebote zuwiderzuhandeln. Ein Teil des Chores ist ihres Sinnes und begleitet sie, der andere will Eteokles begraben; in dieser Teilung entfernen sich die Mädchen, und die Trilogie findet auf diese merkwürdige und befremdliche Weise ihr Ende. Man hat solch einen Schluß schon früh als unecht beanstandet und in neuester Zeit die Einzelheiten der Einarbeitung noch schärfer charakterisiert.

In der Tat ein in seiner Art bedeutendes Drama! Das Urteil des Altertums nannte es schon bald nach Aischylos „voll von Ares". Ein derartig sparsames und in in seiner Kargheit wenig charakteristisches Lob kann uns natürlich nicht genügen. Unsere Bewunderung wird sich mit Recht der wundervollen Stimmung des Stückes zuwenden. Stimmung ist Aischylos' Stärke vor allem anderen. Die Angst der Mädchen, der felsige Feldhauptmann im Drange der heranflutenden Feindeswogen, der der Aufregung drinnen, dem Sturm draußen gewappnet die Heldenstirn bietet: auf kleinem Raum, mit wenigen Strichen, welch einziges Stimmungsbild! Wir aber sehen, welches Muster ihm vorschwebte, wir erkennen im ganzen die Linienführung des göttlichen jonischen Poeten, Homers, wir sehen in Theben das belagerte Troja, dem sein erster Held, Hektor, Trost im Innern, Schutz gegen die Achäer draußen mit Herz und Hand zu gewähren weiß. Aber weiter noch. Man erinnert sich des köstlich anmutigen Intermezzos, da hoch auf den Mauern Helena den troischen Greisen Namen und Herkunft der einzelnen feindlichen Heerführer deutet. Das hat Aischylos vorgeschwebt, als er den Boten die einzelnen heranrückenden Gegner charakterisieren ließ. Aber für den Dichter Athens aus dieser Periode gab es keine Nachahmung schlechthin; er hat daraus etwas völlig Neues zu gestalten gewußt. Und wenn Homer das zitternde Troja schilderte, so hat Aischylos das Bild der belagerten und auch der eroberten Stadt ins Generelle, ins Typische zu erheben gewußt: alle die grausen Szenen, die sich dem erregten Auge des Chores darbieten, in ihrer schrecklich ewigen Gültigkeit stehen sie auch uns vor Augen, von dem eroberten Karthago, dem zerstörten Jerusalem an bis auf den Fall Magdeburgs. — Den Schönheiten aber entspricht auch eine große Schwäche. Es war ein Fehler der Komposition, wenn Aischylos durch die Nachricht vom Spruche des Amphiaraos schon um die Mitte des Dramas den unzweifelhaften Sieg der Thebaner voraussagte. Die Sage schrieb es ihm wohl vor, doch das Stück verliert damit alle Spannung, büßt an Interesse ein und verläuft nun schnell und minder kunstvoll. Der Schätzung der dichterischen Persönlichkeit aber tut solch ein notwendiger Tadel nicht den mindesten Eintrag, denn wir sehen die Vorstellung von dem durch manche Unebenheiten sich durchringenden, zu einer höheren Schönheit emporstrebenden Dichters auch hier sich bewähren. Wer Raphael und Michelangelo kennt, wird jederzeit mit einer gewissen historischen Rührung einen Giotto betrachten. So ist's mit Aischylos zwar nicht ganz, in Athen lebte die Kunst schneller, ging sicheren Schrittes den höchsten Zielen entgegen. Er selbst, der alternde Dichter,

hat, gewiß von jüngeren Talenten gespornt, noch das Höchste schaffen dürfen, hat seine eigene Klassizität erlebt.

Überblicken wir nun noch einmal die bisherige Entwickelung, so zeigt ihr Gang trotz der wenigen erhaltenen Dramen doch eine deutlich erkennbare Stufenfolge. Ausgehend vom Chore und seinen Gesängen, die im wesentlichen Stimmung erwecken wollen, hat das Drama dies Moment bisher fast allein festgehalten. Es ist Aischylos' Verdienst, die Stimmung auch in die Handlung, die er zuerst selbständig schuf, übergeleitet zu haben.

V. Das klassische athenische Drama.

1. Die „Orestie" (458). — (Aischylos' Ausgang.)

A. **Technische Veränderungen.** Alle bisherigen Dramen des Aischylos bedurften noch keiner Bühne, sie lassen sich gut ohne eine solche denken, sind also auch ohne sie gespielt worden. Um die Mitte des Jahrhunderts aber ist die Skene, die Bühne oder das Zelt[1]), ein integrierender Bestandteil des Schauspiels geworden. Die Personen, die sich bisher durch die sog. Zugänge in die imaginäre Stadt begaben, treten nun in einen Bau ein, der neben der Orchestra errichtet war, in ein Haus, das lediglich als Provisorium aus leichtem Material hergestellt war. Damit war das Theater von einer lästigen Fessel befreit. Nun brauchte der Schauspieler nicht mehr in die Stadt zu gehen, noch der Chor, um doch die Illusion aufrecht zu erhalten, ein längeres Lied bis zum Wiedererscheinen des Schauspielers zu singen, sondern der Darsteller konnte, nachdem er in die Skene eingetreten, diese bald wieder verlassen. Zuerst ist die Skene ein einfacher viereckiger Bau gewesen, dann ist ein zweites Stockwerk hinzugefügt worden. Aber noch weiter entwickelte sich das Theater. Wir hörten schon, wie sehr das Aufkommen des Sophokles spornend auf den alternden Aischylos gewirkt hat. Wie er einst den zweiten Schauspieler einführte, so hat, wie uns eine antike Nachricht lehrt, Sophokles den dritten hinzugefügt. Im Prolog des „Prometheus" mußte Aischylos vorübergehend einen dritten Schauspieler als Darsteller einer Nebenrolle brauchen, in der „Orestie" ist der dritte Schauspieler fest: also fällt etwa in die Zeit der Bühnenreform auch die ständige Benutzung dieses dritten Schauspielers. Durch alle diese Mittel wird der Gang des Dramas außerordentlich viel lebhafter. Trat der eine Schauspieler in das Haus, so konnte sich der andere wieder in die Stadt entfernen.

B. **Die dichterische Tat der „Orestie".** Die angeführten Dinge sind recht wesentlich, doch bleiben diese Äußerlichkeiten natürlich nicht entscheidend. Sie sind Begleitumstände, zwar viel wichtiger als die spätere Schöpfung des steinernen Theaters, aber der große Wandel, der geschieht, der Übergang von dem alten, uns nur historisch interessanten, zum neuen klassischen Drama vollzieht sich in der Neues, Unerhörtes

1) Vgl. oben S. 15.

schaffenden Seele des Dichters; nicht die erweiterte Technik schafft neue Bahn dem Gedanken, sondern der Gedanke, dem die bisherige Welt zu klein ist, baut sich selbst ein neues Haus. In den Jahren 467, der Aufführungszeit der „Sieben", bis 458, wo die „Orestie" ins Leben trat, hat Aischylos' Genius seine Höhe erreicht. Wie gerne wüßten wir etwas mehr von dieser Entwickelung! Aber dazu fehlt leider nicht weniger als alles, wir kennen nur den Riesenschritt, der von den Sieben zur Orestie führt. Bis zu dieser gab es nur Ansätze der Charakterentwickelung, jetzt wird nicht nur ein ungeheurer Mythus entrollt, der alle späteren bis auf Goethe beeinflußte, sondern eine Feinheit der Charakteristik gegeben, von der die kommenden Dichter lernen konnten. In der Mitte steht die Gestalt der Klytaimestra. Die alte Sage nannte als Mörder des Agamemnon den Aigisthos, seinen Vetter, bei Aischylos ist es Klytaimestra selbst. Wer so dichtete, wußte, was er tat: eine Fülle von Motiven war damit gegeben. Warum also tötete das Weib den Mann? Das mußte sie selbst sagen und versuchen, ihrem Morde eine gewisse Berechtigung der Gründe zu geben. Die Griechen erzählten viel von der sich forterbenden Schuld. Mit dieser Tat aber der Klytaimestra, die selbst vom Rachegeiste, der im Hause des Tantalus [1]) umging, völlig unberührt war, war dem Ganzen eine andere Spitze gegeben. Es war eine poetische Tat, von viel größerer Tragweite, als man gewöhnlich ahnt. Dem Fatalismus der griechischen Welt war damit der Krieg erklärt. Klytaimestra, vom Fluche des Hauses nicht erblich belastet, wie wir heute sagen, übte damit, daß sie den ungeliebten Mann für ihren Buhlen erschlug, ihr Selbstbestimmungsrecht. Und weiter. Sie mußte fallen, Orest rächt nach dem Gesetze der Blutrache die schauderhafte Tat durch schauderhafteres Beginnen. Aber er findet, nachdem er schwer gebüßt, Sühne durch eine Götterhand.. So stirbt der Frevel aus. Der Mensch ist nicht der Spielball himmlischer Mächte, die ihn ins Leben gestoßen, den Armen haben schuldig werden lassen, er muß vielmehr wissen, was er tut; treibt ihn aber ein böser Zwang, so gibt es noch in dieser Endlichkeit eine Hand, die ihn vor der Verzweiflung rettet und an Abgrunds Rand dem Leben wiederschenkt. Und um so kühner war dieser neue Glaube, als die den Dichter umgebende Welt ja nicht etwa über solche Dinge wie Blutschuld und Rachegeist, nur theoretisierte, sondern diese Verhältnisse, in Athen wenigstens, sinnfällige Wahrheit heißen konnten. Das große und stolze Adelsgeschlecht der Alkmäoniden hatte vor über 150 Jahren Blutschuld auf sich geladen und war danach zur Sühne eine Zeitlang aus Athen verbannt worden Aber die eigentliche Blutschuld war doch nicht getilgt, mehrfach hat man noch die Glieder des mächtigen Hauses um ihretwillen verfolgt. An diese Dinge zu denken lag damals jedem Athener nahe, und wir, die wir das attische Drama nicht weniger mit historischem

1) Darüber vergleiche der Lehrer am einfachsten Goethes „Iphigenie auf Tauris": 1. Aufzug, 3. Auftritt.

Maßstabe als mit ästhetischem zu messen haben, müssen uns nach Kräften in die athenische Seele zu versetzen suchen.[1])

Und noch in einer anderen Frage trat der Dichter dem gemeingriechischen Denken mit wuchtigem Nachdrucke entgegen. Die Hellenen erzählten viel vom Neide der Götter, und der liebenswürdigste Historiker, der je gelebt, Herodot, hat in jener Novelle von Polykrates dem Glücklichen diesem Gefühle klassischen Ausdruck gegeben. Gewiß, auch Aischylos empfindet gleich allen Menschen, gleich uns allen, die wir dies Gefühl durchaus nicht von den Griechen haben, Besorgnis vor allzu großem, sich häufenden Glücke, ihm bangt vor dem Sturze, er fürchtet die Überhebung vor dem Falle. Aber sein tieffrommes Gefühl findet keinen so gedankenlosen Schluß aus der Menge trauriger Erfahrungen wie seine Zeit. Für Aischylos gibt es nur einen gütigen Gott. Wie dieser dem schuldbeladenen Menschen endlich den Tempel der Gnade eröffnet, nach harter Strafe, schlaflosen Nächten, Gewissenspein, so kommt der Mensch ins Unglück nicht durch die Kleinlichkeit der Götter, sondern durch eigenen Willen. Wenn aber der Gott von Delphi Schlimmes befahl, ohne an die Konsequenzen zu denken, so vermochte Aischylos dem zwar nicht mit offener Anklage entgegenzutreten, aber er gab seinem Mythus, seinem Drama den Schluß, der alle befriedigte, nicht in dem gewöhnlichen Sinne eines modernen Theaterabends, sondern in dem tiefsten, den die Welt kennt, im Geiste der Religion.

Und nun wenden wir uns dem ersten Stücke der Trilogie, dem „Agamemnon" zu, den wir in der Übersetzung von U. v. Wilamowitz-Möllendorff[2]) vornehmen wollen.

Agamemnon.

Situation und Exposition des Stückes. Auf dem Dache des atridischen Herrenhauses von Argos kauert ein Wächter, von der Klytaimestra bestellt, um ihr die Kunde vom Falle Trojas zu bringen, den nach der früheren Verabredung Feuersignale von Asien nach Europa, von Station zu Station sich fortpflanzend, melden sollen. Überaus stimmungsvoll setzt nun der Prolog das Stück an, man wird an Shakespearische Kunst, wie so oft bei Aischylos, erinnert. Es ist Nacht,

---

1) Vgl. darüber die Einleitung zu Wilamowitz-Möllendorffs Übersetzung des Agamemnon. Weidmann 1900.

2) Griechische Tragödien. V. Aischylos' Agamemnon. Weidmann 1900. Es ist hier unbedingt notwendig, auch für den Laien hinzuzufügen, daß Wilamowitz der Neuschöpfer unserer Kunde vom griechischen Drama ist. Er hat, bevor der Spaten der Architekten und Archäologen ansetzte, die Urform des attischen Theaters aus der Literatur erkannt, er hat durch die tiefe Durchforschung der Sagenwelt die Grundbedingungen für die Kenntnis dessen geschaffen, was dem Dichter bei seinen Konzeptionen vorschwebt; er hat uns die besten Ausgaben, die reichhaltigsten Kommentare geschenkt und dazu noch durch Übersetzungen, die ich allerdings nicht immer ganz stilklar finde, das Verständnis der Tragödie in weite Kreise getragen.

und wie das erwartete Fanal nur einen kurzen Schein in die Dunkelheit werfen kann, so soll uns auch nach der Heimkehr der Helden die Ahnung von kommender Untat umdunkeln. Die Nacht führte das ehebrecherische Paar, Klytaimestra und Aigisthos zusammen, in ihrem verschwiegenen Dunkel ward die Tat geplant, im Schatten der Nacht wagt sich nun der alte Wächter mit allerhand Klagen über das Leben im Königspalaste hervor, die er gleichwohl noch nicht zur offenen Anklage werden läßt. Denn er ist ein treuer Diener des Hauses, ein Typus jener alten, ganz im Dienst der Herrenfamilie aufgehenden Faktota, wie sie seit Homers Eumaios die Dichtung aller Zeiten kennt; darum zieht er auch nicht die notwendigen Konsequenzen aus seinen Vermutungen, sondern ist fest davon überzeugt, die Herrin werde auf die Nachricht von dem Falle Trojas freudejauchzend vom Lager auffahren (V. 26 ff.). Mit dem Sinne für die Natur, den wir Denaturierten heute so töricht Realismus nennen, hat der Grieche den Wächter als einen Mann des Volkes nicht ohne Humor geschildert (V. 4. 16. 31 f.), wie Sophokles später in der „Antigone" seinen Wächter. Seine biedere Ehrlichkeit aber soll zugleich dazu dienen, uns auf die kommenden Dinge vorzubereiten, durch ihn erhalten wir wie beiläufig das Bild der Königin als des Mannweibes (V. 11), das zu grauser Tat wohl gerüstet ist. Und wie bei den Leuten aus dem Volke folgt auf das laute Klagen um die Plackerei auf dem Dache nun plötzlich der tolle Jubel über die Erlösung: wirkungsvoll beginnt eine Freudenbotschaft das Stück, das so grauenvollen Jammer bringen soll. Solch eine Exposition wird man nicht leicht in der Poesie wieder finden.

Einzug des Chores (Parodos). Der Chor, 15 Greise aus dem argivischen Volke, zieht in Marschrythmen unter dem Klange der Musik ein. Nachdem wir den alten Diener vernommen, soll uns jetzt der Chor die Stimmung des Volkes malen und dadurch zugleich ein Vorgefühl der kommenden Ereignisse geben. Die Schar der Greise weiß natürlich noch nichts von dem Feuerzeichen, aber die erwartungsvolle Stimmung zu vermehren, beschäftigt auch der Chor sich in seinen Gedanken mit Ilion. Er gibt durch den Mund seines Führers das wunderbare Leitmotiv des Stückes, gibt die Grundanschauung des edlen Dichters an: „einmal kommt es, wie es kommen muß" (V. 72), einmal muß Vergeltung für das Böse nahen (V. 59). Der Chor bezieht alles auf Troja, unsere innere Ahnung auf das ganze Drama. Und wie in dieser Parodos Aischylos' ganze Seele klingt, so spricht der hohe Sechziger auch die Verse auf das Alter (73 ff.) aus eigenster Erfahrung; freilich ist er Grieche genug, um einen alten, auch in jenem berühmten Sphinxrätsel vom Menschen wiederkehrenden Spruch zu verwenden.

Die Erwartung des Chores wird durch der eben aufgetretenen Klytaimestra stummes, dunkles Gebaren beim Opfer zu quälender Ungewißheit (V. 99 ff.), und da die Königin trotz der Fragen der Greise immer noch weiter schweigt, so wird unter der Last dieser drückenden

Unsicherheit das Siegeslied des Chores unwillkürlich mehr und mehr zum Stoßgebet um den Sieg des Guten über die bangen Vorzeichen. Namentlich graut ihm nach Kalchas' Spruche vor dem Grolle der Artemis: die Opferung Iphigeniens als Ursprung des ganzen Zwistes wird in ihrer für Klytaimestras Schuld entscheidenden Bedeutung schon jetzt eingeführt (V. 148—158). So ist das Glück mit dem Unglück stets gepaart, aber ebendarum kann auch der Ausgang der Dinge nie Unglück allein sein. Vor allen Zweifeln aber sucht der Dichter Zuflucht bei Zeus. Das Schönste, was das Alter ihm gebracht, ist die unbedingte Ergebung in Gottes Willen. Das ist nicht Müdigkeit, nicht Bequemlichkeit, wie der Skeptizismus meint, sondern das Ergebnis langen Ringens mit den Rätseln dieses Daseins. Hart und erbarmungslos ist das Weltenregiment (V. 181), aber Gott ist doch gütig. Zu dieser Erkenntnis wird in wundervoller Reihenfolge — erst die Ahnung des Kommenden, dann die allgemeine theosophische Betrachtung, dann das konkrete Beispiel — die Illustration durch die herrliche Erzählung von Iphigenias Opferung geboten. Agamemnon, in dem schrecklichsten Dilemma zwischen Fürstenpflicht und Vaterlandsliebe, sieht keinen Ausweg, sieht in jeder Handlungsweise ein Verbrechen (V. 211): er stellt alles Gott anheim. Und nun vertieft sich der Dichter mit der Rührung, die das Alter beim Anblick der leidenden Jugend empfindet, in die Vorstellung von der gefesselten, vom Opfermesser bedrohten Jungfrau: es ist, als ob wir Shakespeares Darstellung von der Ermordung der Söhne Eduards vor uns hätten. Aber die Rettung der Iphigenie wird natürlich nicht erzählt; das gehört nicht in den mythologischen Zusammenhang des Dramas.

Erster Dialog.[1]) Hat der Chor uns verkündet, was alles in den Herzen des argivischen Volkes an Hoffnungen und Befürchtungen lebte, so wird jetzt die Stimmung der Greise und damit auch die Stimmung des Dramas selbst erhöht durch die Mitteilung vom Falle Ilions. Durch die Königin erfährt der Chor, bzw. der Chorführer, was geschehen ist. Er kann die Kunde zuerst kaum fassen, die Stichomythie (Rede zu je einem Verse. V. 268—280) bringt dies gut und natürlicher, als sonst wohl dies Stilmittel der Griechen auf uns wirkt, zum Ausdruck. Dann gibt Klytaimestra selbst in prächtigster Darstellung die Schilderung von der Fackelpost, wie sie von Berg zu Berg fliegend endlich als „des Idafeuers Ururenkelkind" (V. 311) Argos erreicht habe. Es ist wahrhaftig eine Stelle von einziger Schönheit, Aischylos' Feuermuse hat wirklich im Wechsel des poetischen Ausdruckes den hellsten Himmel der Erfindung erstiegen. Und doch, sie stimmt nicht ganz zur Klytaimestra; diese Schilderung mit ihrem verhaltenen Jubel paßt nicht zu dem dämonischen Weibe, das nach Mord dürstet. Dem entspricht auch

1) „Dialog" ist, wie mir wohl bewußt bleibt, nicht der richtige Ausdruck für das, was der Grieche Epeisodion nannte, aber er wird nicht allzusehr in die Irre leiten. Unter Epeisodion wenigstens kann sich der Nichtphilologe nichts denken.

das Nächste. Auch hier gibt mehr Aischylos selbst, der den Jammer des Krieges besser kennt, als die Königin davon wissen kann, ein typisches Bild vom Elend in der eroberten Stadt (V. 320 ff.), wie wir ja ähnliches oben in den „Sieben" lasen (S. 35), und sehr richtig bemerkt Wilamowitz, daß Klytaimestra auch nicht vor den Übergriffen des Siegers (V. 345 f.), die den Sturm auf der Rückkehr hervorriefen, warnen durfte. Aber alles dies soll eben wieder Stimmung schaffen: dem Heere leuchtet der Fackelbrand voraus, alles ist voller Erwartung; aber der Sieger hat unrecht getan und die Rache kommt.

Erstes Standlied des Chores (Stasimon). Das gewaltige Weib hat sich entfernt, nachdem der Chor des Wächters Urteil über seine Herrin (V. 11) wiederholt hat (V. 351), und nun werden wir in unvergleichlicher Entwickelung durch den Gesang des Chores auf den Gedanken geführt, welches Elend ein böses Weib stiften kann. Nur kurz dankt der Chorführer dem Zeus, daß er das Netz über Troja geworfen — ahnungslos, aber wohlverständlich braucht er das Bild von dem Netze, das auch Agamemnon umstricken soll. (Vgl. unten V. 868.) Es sind die allertiefsten Gedanken, die der Dichter hier über das Böse aus seiner Brust hervorholt, und es hieße sie profanieren, wollte ich sie hier länger umschreiben (V. 370—398). Die Meinung des Chores, dieselbe, wie sie Herodot hatte, wenn er die höchsten Bäume vom Blitz am ehesten getroffen sah, ist, daß an den Fürstenhöfen am leichtesten das Elend sich niederlasse, daß die Verantwortung der Herrscher schwer sei (456 ff.), darum sei das Leben in der Stille das beste (vgl. V. 772 ff.). Diese Anschauung des Greisenalters wird an dem konkreten Falle der Helena und dessen, was sich an ihren Raub schloß, entwickelt. Von dort wird der Übergang zur Unzuverlässigkeit des Weibes, zur Unsicherheit der Botschaft vom Falle Ilions mit leicht arbeitender Meisterhand gefunden und das Erscheinen des Heroldes vorbereitet (493).

Zweiter Dialog. In ungemein natürlicher und dennoch künstlerischer Weise läßt der Dichter das große Ereignis, die Heimkehr des Atriden, allmählich eintreten: zuerst haben wir die Fackelpost, dann den Bericht des Heroldes, endlich den Einzug des Siegers selbst. — Der Herold ist nun eine ganz einzige Gestalt. Er hat gar nichts Konventionelles, ist durchaus kein Stabstrompeter des Sieges, sein Botenstab „ergrünt" auch nicht „von frischen Zweigen". Er ist ebenso kriegsmüde, wie der Wächter des Wachens und Wartens überdrüssig war. Dreimal (506, 539, 568) spricht er ohne besondere Veranlassung vom Grabe, vom Sterben, von den Toten; es ist die wahre, die natürliche, jedes Theaterpathos ausschließende Stimmung nach allem Erlebten; ist er selbst doch auch äußerlich kein frisierter Bühnenherold, sondern (V. 495) mit Staub und Schmutz bedeckt, der Mann des prosaischen Lebens, das den Menschen nirgends plumper und nüchterner anfaßt als im harfenbesungenen Kriege (V. 551 ff.). Diesen „Realismus", den moderne Dichter erst künstlich sich anzueignen suchen durch allerhand ekle Studien im Schmutze, hat

der antike Dichter als Gabe der Natur mit auf die Welt gebracht. — Wieder deutet der Chorführer, gar nicht verstanden vom ruhebedürftigen Soldaten, an (V. 550), daß es auch im Hause zum Sterben übel stehe. Nun erfolgt ein kurzes Zwischenspiel: die Königin erscheint auf einige Zeit wieder. Mit großer Kunst rechtfertigen ihre ersten Worte (V. 587ff.) das Vorgehen des Dichters, der den Unglauben des Volkes bei der ersten Siegesbotschaft braucht, um die Häufung der Nachrichten zu motivieren. Und zugleich wird der Kaltsinn der Königin vortrefflich begründet: ich habe mich, sagt sie, gewissermaßen schon zu Ende gefreut und kann jetzt von diesem Gefühl nicht mehr viel zeigen. Aber gleich danach verrät sich ihr böses Gewissen (V. 606ff.) durch ihr Selbstlob, das eine Art Antwort auf die Bemerkungen des Wächters und die Seufzer des Chores bildet. Nun geht es an ein Fragen über das einzelne. Nach Agamemnon bekümmert den Chor natürlich zunächst Menelaos' Schicksal. Die Antwort des Boten ist echt aischyleisch. Wie des Dichters Grundanschauung von der Welt eine sozusagen dualistische ist, so sieht der Bote in dem Siege über Ilion Böses und Gutes gemischt, denn die Flotte der Hellenen ist zerstreut, Menelaos verschwunden (V. 624—680). Damit tritt er ab.

Zweites Standlied des Chores. Mit Menelaos' Namen findet der Chor wieder einen Übergang zu Menelaos' Weib, zu Helena, deren Person als Pendant zu der ihrer Schwester Klytaimestra immer aufs neue durchspielt (797. 1455), bis Klytaimestra endlich aus sehr naheliegenden Gründen die Nennung dieses Namens abweist. Von unvergleichlicher Wahrheit und also auch Schönheit ist dann der Vergleich mit dem Löwenjungen, der eine alte Sentenz hier zur feinsten individuellen Ausmalung bringt (V. 717—735). Dann aber wendet sich der Chor wieder zur Betrachtung der Probleme des Daseins, die den sinnenden alten Dichter unaufhörlich bewegen. Er bekämpft die Skepsis, die damals, wenn auch noch unbeholfen und lange noch nicht so rücksichtslos wie im dritten Jahrhundert v. Chr. ihre steinigen Wege ging, mit einfacher Lebensweisheit, den Pessimismus mit dem erlaubten Optimismus des Greises (V. 750—771), daß nicht Böses von Gutem abstamme, sondern nur Böses von Bösem, Gutes von Gutem. Aber müde bleibt der Greis doch; das Leben in der Stille der rauchgeschwärzten Hütte gilt ihm mehr als der Palast des Fürsten (V. 773 bis 782).

Dritter Dialog. Der Herrscher nimmt nun seinen Einzug auf dem Wagen. Eigentümlich berühren aber die Worte, mit denen ihn der Chorführer begrüßt. Doch erklärt sich leicht die Kühle seines Tones. Zu lange haben bange Fragen und Zweifel den Chor bewegt, zu viel Trauriges hat er auch im Hause gesehen, da fehlt ihm die Stimmung. Aber gerade dadurch schafft er Stimmung, und die Offenheit, mit der er nach so langer Zeit den Beweggrund zum Trojazuge tadelt, verdirbt auch dem geraden Soldaten Agamemnon, dem Offenheit das liebste ist, keineswegs die Stimmung. Der König ist ernst, sehr ernst, denn ein

böser Sturm liegt hinter ihm. Aber ein Shakespearescher König, dem sein Amt gewissermaßen immanent ist, auch ein Sophokleischer König Theseus, dem das Wort gleich zur Tat wird, ist er nicht. Auch er findet Zeit, tiefe Worte menschlicher Erfahrung zu reden. Nicht ohne Absicht läßt ihn der Dichter, während er von unzuverlässigen Freunden redet, auf Odysseus und sein Schicksal übergehen: mancher zieht dabei wohl schnell eine Parallele zwischen der so grundverschiedenen Heimkehr beider Helden!

Klytaimestra naht: die Gatten stehen sich gegenüber. Die innerliche Fremdheit und das böse Gewissen verrät sich schnell durch viele Worte. Die Königin, böser Lust gewohnt, entschuldigt sich mit der schlimmsten Heuchelei, mit dem Vorwande, von ihren Gefühlen überwältigt zu sein. Dabei entschlüpft ihr doch ein wahres Wort: derselbe Grund, den sie dem Schwerte ihres Sohnes gegenüber im zweiten Stücke der Trilogie ausspricht (V. 920: „Des Mannes Fernsein wird dem Weibe Qual, mein Kind"), kommt auch hier (861 f.) zum unverhohlenen Ausdruck, und er liegt in der Natur der Sache so tief begründet, daß wir hier der verbuhlten Frau Glauben schenken dürfen. Auch die weiteren Folgen, die sie an das Halbwitwentum anknüpft, die vielen Unheilsbotschaften passen in die Darstellung dieser Leiden hinein. Aber Klytaimestra hebt die gute Wirkung dieser Worte selbst auf durch die Floskeln, die sie im folgenden spinnt, unter denen wieder der Vergleich mit dem Netze (V. 868) eine tragische Anspielung auf Kommendes enthält (vgl. V. 358). In diesem Tone verlogener Geschwätzigkeit geht es weiter, aber doch haben wir es mit einer gewaltigen Frau zu tun, der dieses Gerede im Grunde nicht steht. Mit welch treffendem Satze (V. 884 f.) weiß sie die sonst nur dürftig erklärte Abwesenheit des Orest zu begründen, und wie menschlich wahrscheinlich klingt die Darstellung ihres geradezu nervösen Zustandes (V. 891 f.) während der Abwesenheit ihres Gatten (V. 887—894)! In ihrem bösen Gewissen wiederholt sie das Bild vom treuen Haushunde (V. 607 = 895), sie klammert sich also an Worte, die sie sich vorher sicher überlegt hat. Auch durch die gehäuften schönen, aber doch in der jetzigen Situation nichtssagenden Vergleiche (898 ff.) verrät sich ihre tiefe innere Unwahrheit, und je Gefährlicheres sie gegen den Gatten sinnt, desto glänzender soll der äußere Empfang sein (V. 905 ff.). Wieder bewegt uns gerade dieser Empfang zu tiefster Bewunderung vor der tragischen Kunst des Dichters, der damit uns den zum Tode bestimmten Helden noch einmal im vollsten Königsglanze vorführen will. Und weiter: es ist der erste Zwang, den Klytaimestra ihrem widerwilligen Gatten antut, bald folgt der zweite. — Auf die unwahre Zärtlichkeit der Frau hat der wahrhafte Mann nur kühle Worte zu erwidern. Die Entfremdung der Gatten ist groß: wir sind nun, wo beide sich nach langer Trennung so begegnen, auf alles gefaßt. Und doch weiß der Dichter unser Gefühl noch zu steigern. Denn die Worte, die Agamemnon ganz im Sinne der Zeit (vgl. Herodots Novelle von

Krösus und Solon!) über das menschliche Glück (V. 929 f.) spricht, passen wieder, obwohl nur auf den nächsten Augenblick gemünzt, unheimlich genug auf die ganze Situation. Und als sollte uns der Held, der so mitleidslos am eigenen Herde geschlachtet wird, immer teurer werden, so spricht er noch, bevor er zur Schlachtbank eingeht, Worte echt griechischer Menschlichkeit zugunsten der unglückseligen Gefangenen, der Priamostochter Kassandra. Welcher Gegensatz zu dem bald folgenden herrischen Wesen Klytaimestras gegen die Sklavin!

Triumphierend geleitet die Königin, wieder in die phrasenhaften Reden verfallend, den angeblichen Triumphator ins Mordhaus (V. 958 bis 971). Der Chor bleibt im **dritten Standliede** beängstigt, mit immer steigendem Grauen zurück. Er spricht aus, was uns der Dichter, der seinen Helden vor dem Falle schmückt, seine Zuhörer empfinden lassen will: die Besorgnis vor dem jähen Sturz von der Höhe des Glückes. Wunderschön psychologisch erkennt der Chor das Dämonische seiner eigenen bangen Gedanken, die ihm unbewußt nahen, die in der Situation wenig begründet scheinen (V. 987 ff.). Aber schon verdichten sich seine Befürchtungen fühlbar für den Hörer, schon gedenkt der Chor, wenn auch noch ganz allgemein, eines in seinem Blute schwimmenden Mannes. Da will die Königin, zum **vierten Dialog mit dem Chore** auf kurze Zeit heraustretend, mit den herben Worten der Hausherrin und der hochmütigen Griechin die Kassandra holen. Wir bemerkten schon eben den Kontrast: Agamemnon scheute sich, wie ein üppiger Barbar in seinen Palast einzuziehen: sein Weib zeigt ihre Verachtung des Barbarischen auf eine andere, niedrige Weise (V. 1050 f.).

Kassandra und der Chor. Die Handlung des Dramas entwickelte sich bisher in den beiden Botschaften des Wächters und Herolds wie in dem Einzug des Königs. Wir ersteigen jetzt ihren Höhepunkt in der berühmten Kassandraszene. Es ist die äußerste Kraftentfaltung des Dichters, alles Bisherige erscheint nur wie eine Vorbereitung dieses Auftrittes. Die Begleiterin des Helden, Kassandra, hat bisher immer geschwiegen; ein Gefäß der Gotteskraft gleich Schillers Jungfrau von Orleans im Vorspiel, läßt sie wie diese die Menschen um sich her reden und harrt der gebietenden Stunde. Und die Stunde kommt, wie ein Krankheitsanfall schüttelt sie der göttliche Wahnsinn, um dann nachzulassen und nach einer Pause wieder einzusetzen.

Als echte Prophetin in griechischem Sinne erweist sich die Seherin, indem sie zuerst die Bilder der Vergangenheit erblickt, die grausen Schatten der dem Thyestes zum Mahle vorgesetzten Kinder. Kein gräßlicheres Gespenst ist ja denkbar als die Erscheinung blutender Kinder. Zweimal naht die Vision der Kassandra (V. 1093 ff. 1217 ff.), zweimal ist damit der Gedanke an Klytaimestra verknüpft. Das aber rührt den Chor trotz seiner früheren selbsttätigen Ahnungen wenig; so eingehend er, nach echt griechischer Tragödienweise, die Prophetin ausforscht (V. 1204 ff.), ein wirkliches Verständnis ihres Wesens, ihrer Worte geht ihm nicht auf

(vgl. 1252), höchstens, daß er endlich an das traurige Schicksal der Seherin selbst zu glauben lernt (1295 ff.). Und so erfüllt sich denn dieser Fluch des Unglaubens aufs neue vor unseren eigenen Augen an der Seherin, und wir erkennen neu auch die hohe Kunst des Dichters: die Seherin, der es auferlegt ist, allgemeinen Unglauben zu finden, wird hier eingeführt, nicht nur um durch ihre Sprüche neue Spannung zu schaffen, sondern um durch den Unglauben des Chores das Ganze desto packender zu gestalten.

Noch einen Blick auf die Kassandra selbst. Sie bleibt im eigentlichen Sinne Seherin, sieht das erst Kommende. Agamemnon fällt erst später, nachdem Kassandra (V. 1115 ff. 1129 f.) seine Ermordung im Bade vorausgeschaut, sie erblickt also nicht etwa durch die Wand hindurch das Gegenwärtige. Nach echter Prophetenweise mischt sie Bild und Realität (V. 1125—1129). Die Anfälle wiederholen sich, werden aber — auch dies mit genauer Beobachtung der Natur — immer schwächer. Aber obwohl die Seherin aus einem jammervollen Leben scheidet, obwohl sie des Todes Bitternis in der Phantasie, die für die Prophetin ja schon eine Art Wirklichkeit ist, gekostet hat, packt sie doch an des Todes Schwelle noch einmal der physische Ekel vor allem, was mit dem Tode verbunden ist. Und noch einmal wendet sie sich um, (V. 1316), und in ihr zuckt das ganze Menschengeschlecht, dem noch nie der Tod ein ganz willkommener Gast gewesen.

Während der Chor im **vierten Standliede** den Gedanken vom alten Fluche in sich bewegt, dem er später doch widerspricht (V. 1508 f.), geschieht drinnen die Tat. Agamemnon stößt den Todesschrei aus: die Greise rufen durcheinander; es ist fast eine shakespearesche Volksszene. Da erscheint, während zugleich die Hinterwand sich öffnet und die Opfer des Verbrechens zeigt, die Königin zum **fünften Dialoge**. Wieder spielt sie eine falsche Rolle. Ihre erheuchelte Liebe zu Agamemnon ist einem Trotze gewichen, der ebensowenig echt heißen darf; sonst wäre ihr späterer Umschlag unverständlich. Ihre Rede ist daher geradezu gewollt megärenhaft (V. 1385 ff. und besonders 1391 ff.). Darum, weil wir in ihren Worten eine gewisse Unsicherheit fühlen, empfinden wir auch trotz allem gegen sie nicht den tiefen Abscheu wie gegen eine vertierte Natur, und vollends können die Gründe ihrer Abneigung gegen Agamemnon (V. 1412 bis 1447) nicht ganz erheuchelt heißen. Aber sie genügen natürlich doch nicht, um das Gräßliche ihrer Tat zu entschuldigen, und während sie diese Gründe ausspricht, mag sie, wie das so oft im Menschenleben geschieht, innerlich an ihnen irre werden. Darum, wie nun der Chor, dessen Führer zuerst in der Rede des Jambus mit der Königin gesprochen, dann in den Gesamtsang, ein oft unterbrochenes **Klagelied** fällt und von dem Dämon redet (V. 1469 ff.), greift sie dies auf, und nun klammert sie sich, schon an der Berechtigung ihrer Tat selbst irre werdend, an diese Idee des Schicksals an. Der Chor aber, Aischylos' innerste Überzeugung predigend, will davon nichts wissen (V. 1508 f.). Da geht die

Königin einen Schritt weiter. Jetzt sieht sie auch in Agamemnons Handlungsweise, in der Schlachtung der Iphigenie keine Greueltat, sondern nur das Recht dessen, dem jetzt auch Recht geworden sei (V. 1323 ff.), und bald (V. 1553 ff.) malt sie sogar freundliche Bilder des Hades. Die neue Klage des Chores läßt sie danach fast noch weicher, ja reuig werden, wie es Orestes im zweiten Stücke werden soll. „Vielleicht wird alles gut": dieses Bedürfnis der Selbstberuhigung des Königs im Hamlet wie aller, die in tiefer Sünde stecken, paßt auch auf die Königin, die durch die Tat nun alles ausgeglichen, beigelegt und abgeschlossen sehen möchte (V. 1567—1576).

Mehr ein **Nachspiel** bedeutet Aigisthos' Auftreten. Er erzählt hier die Vorgeschichte des Ganzen, die allein in seinem Munde Sinn hat, berichtet von dem grausen thyestischen Mahle. Wir brauchen also gar keine Vorkenntnisse für das Stück mitzubringen, alles findet sich in ihm beschlossen. Aigisthos' Worte sind sehr unverschämt; während er selbst, nach Aischylos' Darstellung nichts getan, sondern alles dem Weibe überlassen hat, prahlt er, stolziert er, spielt er den Machthaber. Er droht den Chor kirre zu machen (V. 1642 f.) und kommandiert zum Angriffe, als Klytaimestra, noch in derselben, wenn nicht noch gedrückteren Stimmung dazwischentritt und Friede gebietet. Unter Drohungen scheiden die Kampfbereiten, Klytaimestra spricht zum letzten Male, und dies Wort ist entsprechend ihrem gleich im Anfang (V. 11) skizzierten Wesen ein energisches Herrnwort.

Aufbau und Charaktere.

Wir haben zwar durch unsere Ausführungen schon einen Einblick in den Aufbau des Stückes und seine Charaktere gegeben, gleichwohl aber ist es notwendig, daß wir noch einmal das Ganze, nachdem wir es synthetisch haben entstehen lassen, in kurzer Analyse uns vergegenwärtigen. Das Drama gliedert sich von selbst in drei Teile: die Ereignisse vor dem Einzug des siegreichen Helden, das Erscheinen Agamemnons selbst, die Ermordung und ihre Folgen. Es ist ungemein viel Handlung in dem vorgeführten Stoffe entwickelt, obwohl dieser selbst in seinem geringen Wechsel von Ereignissen, die nur die Heimkehr des Agamemnon und seine Ermordung zum Gegenstande hatten, nicht gerade sehr viel Masse bot. Eine ungleich reifere Kunst als in den „Persern" oder den „Sieben" ist hier tätig; unsere Spannung, geweckt durch die Herzensergüsse des armen Tropfes auf dem Königsschlosse, wird stetig gesteigert und zum atemlosen Lauschen, als der Wagen des Siegers, des sobald Besiegten heranrollt, sie wird endlich zum bebenden Bangen, da die Seherin vor unseren Augen ihre Visionen empfängt. Nur wenige Unvollkommenheiten oder, sagen wir besser: Naivitäten erinnern daran, daß wir es mit einem Dichter zu tun haben, der die Anfänge der dramatischen Kunst tätig miterlebt hatte und die Fundamente der Tragödie gelegt, ohne ihre absolute Vollendung schaffen zu können. Wie Phrynichos sich nicht

darum kümmerte, auf welche Weise seine „Phönikerinnen“ nach Susa kamen (vgl. oben S. 25), sondern allem einen ideellen Schauplatz „Persien“ gab, so ist auch im Agamemnon eine rein ideelle Zeit anzunehmen. Kaum ist die Fackelpost, die Trojas Fall verkündet, verglommen, so kommt schon der Herold als Vorbote des Einzuges und ihm folgt, wie auf Windesflügeln dahergetragen, Agamemnon selbst. Das focht die Griechen nicht an, und soll auch uns, trotzdem wir es nicht unbemerkt lassen können, nicht anfechten. Ganz ähnlich steht es auch, wie wir schon gesehen haben, mit der Kunde Klytaimestras von Dingen, die sie unmöglich wissen kann (vgl. S. 43). Das ist also noch archaische Kunst, naive Unbesinnlichkeit, das sind Fehler, wie sie nicht etwa jedem Dichter passieren konnten — auch bei Sophokles werden wir Irrtümer finden — sondern wie sie die Entwickelung des Dramas selbst charakterisieren.

Sonst atmet alles eine Kunst, die mit unglaublicher Triebkraft reift. Dem furchtbaren Drucke der Begebenheiten nimmt die Darstellung der **Charaktere** seine beugende Last. Das Stück heißt „Agamemnon“, mit vollem Recht; denn so kurz auch der Bezwinger Trojas in der Orchestra verweilt, so zielt doch alles, was geschieht, geplant und geredet wird, nur auf seine Person ab, gerade so wie in der Odyssee alles sich um den Ithakerkönig gruppiert, der in vielen Gesängen gar nicht zu persönlicher Betätigung kommt. Agamemnon ist ein kurz angebundener Soldat, der im rauhen Kriegesleben manches hat tun müssen, was er lieber vermieden hätte, der manchen Hieb empfangen und ausgeteilt hat, er kennt die Welt (V. 838) und nimmt sie von der sachlichsten Seite. Er ist des Dichters kriegerisches Ideal. Wie der griechische Vasenmaler die Gestalt des Paris wohl in das Gewand der Perser kleidet, so spricht Agamemnon von den Barbaren, wie die Helden der Perserkriege von ihren asiatischen Gegnern redeten: barbarisches Wesen ist ihm verhaßt wie den Kameraden von Marathon alle asiatische Pracht und Liebedienerei. So fällt der tapfere, gerade Soldat, der dem Feinde im Feldlager mißtraute, am eigenen Herde der Arglist seines Weibes, arglos selbst, zum Opfer. Aber Klytaimestra ist wie bemerkt keine Megäre. Auch sie sollen wir, wenn nicht achten, doch verstehen lernen. Das gewaltige Weib hat, mit kräftigen sinnlichen Instinkten ausgerüstet, daheim fern vom Gatten viel entbehren müssen und dazu auch den Kummer um ihre geopferte Tochter gelitten, der ihr den Gatten verhaßt machte. So wandte sich Herz und Sinn einem anderen zu, dem Aigisthos, einem elenden Schwächling, wie so oft die starke Frau sich einen unbedeutenden girrenden Seladon zum Günstling wählt. Aber so finsteres sie brütet, so bitter sie den Agamemnon haßt, so widerwärtig ist ihr trotz des Ehebruches, in dem sie lebt, der Anblick der Nebenbuhlerin, der Kassandra: in diesem Gefühle ist sie ganz Weib. Und das bleibt sie; sie vermag die Rolle der Mörderin nicht bis zum rücksichtslosen Behagen an der Tat durchzuführen, sie erweicht sich doch am Schlusse des Stückes und gibt die Schwere ihrer Schuld offen zu.

Kassandra ist eine „Sibylle". Die Sibyllen tragen nach der Anschauung des Altertums ihre Unglücksrufe weit in alle Welt hinaus; eine Raserei erfaßt und schüttelt sie, ihr Los bei dem stets nach Frieden und Behaglichkeit verlangenden Philistervolke der Erdenbürger ist, daß sie immer nur Unglauben finden. Die Sibylle hat mit Apollon gekämpft und ist von ihm bestraft worden. Die Widerspiegelung der Sibylle ist die Gestalt der Kassandra, deren Liebe Apollo vergebens begehrt, der er zur Strafe für die Weigerung den Unglauben der Menschen an ihre Prophetensprüche gegeben hat.[1]) Dieser Fluch betätigt sich denn auch hier aufs neue.

Neben den Hauptpersonen finden die Nebenrollen liebevollste Behandlung. So kurz der Wächter zu sprechen hat, er steht doch vor uns in gesundester Plastik als der echte Mann des Volkes und die natürliche, jedem Bombaste ferne Art des Heroldes haben wir oben schon gekennzeichnet. Desgleichen ist uns auch der Chor eine Persönlichkeit, nicht etwa nur der Sänger stimmungsvoller Arien, sondern die rechte Gemeinde von Argos, der Repräsentant des Volkes in seinen besten Vertretern. Es sind echte Menschen in ihren Vorzügen und Schwächen. Sie ahnen alles mögliche Unheil, sie sehen sehr schwarz, aber als es zum letzten, zum äußersten kommt, als sogar die Stimme der Gottheit aus dem Sehermunde ertönt, da sind auch die erfahrenen Greise nur schwache, stumpfe Sterbliche. So ist denn das ganze Stück, so tiefe Frömmigkeit, so ernster Glaube es durchzieht, getragen von der Idee des Menschlichen, in allen seinen Irrtümern, in seinen Verfehlungen, in seinen Sünden. Die endliche Befreiung kann nur durch die Gottheit erfolgen.

So weit sind wir aber noch lange nicht; erst muß auf die grauenvolle Tat neues, viel schwereres Elend folgen. Davon lesen wir in dem zweiten Stücke der Trilogie, den **Spenderinnen des Trankopfers**, oder, wie man es neuerdings genannt hat, im „**Opfer am Grabe**", das ich hier in kurzer Besprechung vorführe.[2])

Es spielt vorläufig in der Orchestra; die Fassade des Herrenhauses, die an der Tangente der Orchestra steht, wird zunächst ganz vernachlässigt. In der Mitte des Tanzplatzes erhebt sich das Grab Agamemnons, nachher wird von diesem ganz abgesehen, und die Szene spielt bei der Hinterwand. Es ist nach der Fiktion des Dichters Morgen, da finden wir den Orestes in Reisekleidung, das Schwert an der Seite, neben Pylades auf dem Grabe des Vaters. Er bringt dem Gemordeten, den er rächen soll, eine kärgliche Gabe dar, legt ihm eine Locke seines Haupthaares aufs Grab. Da sieht er einen Zug von Frauen einher-

1) Mit Recht ist bemerkt worden, daß Aischylos sich hier bewußt gegen Apollo wendet, der ja nachher auch in den Eumeniden eine klägliche Advokatenrolle spielt. Aber durch die Sage, die den delphischen Apollon schon früh zum Feinde der Sibylle-Kassandra macht, ist dem Angriffe doch in etwas seine Spitze genommen worden.

2) Die Übersetzung hat v. Wilamowitz im VI. Bändchen der griechischen Tragödien im gleichen Verlage wie den Agamemnon geliefert. Voraus ging sein Buch: Aischylos' Orestie. Griechisch und deutsch. Zweites Stück. Das Opfer am Grabe. Berlin 1896, dessen Einleitung ich hier vielfach benutze.

schreiten, unter ihnen erkennt er am Trauergewande Elektra. Es ist der Chor der Sklavinnen der Klytaimestra, nach denen das ganze Stück heißt, sie tragen Krüge mit Opferspenden. Ihr Gesang erzählt vom Auftrag, den die Herrin ihnen erteilt hat, die Seele des Gemordeten und ihren unheimlichen Einfluß zu versöhnen. Der Chor vergißt nicht, daß Rache notwendig ist, aber Sklavenlos bringt es mit sich, daß man nur Wünsche aussprechen kann, nichts weiter; denn die Befehle müssen vollzogen werden. Fast in gleicher Lage befindet sich das herabgewürdigte Herrenkind Elektra; ihr fehlen die Worte: was soll sie hier sagen, zwiespältigen Sinnes, unschlüssig, ob sie der Mutter Auftrag vollziehen solle, der ihr Frevel dünkt, oder nicht! Endlich, nachdem sie mit dem Chore verhandelt, gelingt ihr das Gebet, ein so rührendes, frommes Auftun des Jungfrauenmundes, wie gewiß mancher, den die Antike bisher nur aus starrem Marmor- oder gar Gipsauge angesehen, solches kaum für möglich halten mochte (V. 125). Der Chor fällt ein, um Hilfe betend. Da findet Elektra die Locke. Sie gleicht ihrem eigenen Haare: tiefste Aufregung bemächtigt sich des Mädchens. Nun tritt Orestes vor und gibt sich zu erkennen, in einfachen und ergreifenden Worten begrüßt ihn die Schwester, und beide flehen zu Zeus um Hilfe. Orestes enthüllt dann seinen Auftrag, bei schwerer Strafe, ja unter Ächtungsandrohung hat ihm der delphische Gott Rache zu nehmen befohlen. Er erzittert unter dem Spruche des Apollo, die Last ist zu schwer für seine jungen Schultern: das fühlen wir wohl heraus. Der Chor faßt Mut, ihm liegt ja nur das Schicksal des ganzen Volkes am Herzen, was kümmert ihn Orestes' Seelenpein! Den zaudernden Jüngling, der sich lieber in Phantasien verliert, wie viel schöner es sei, wenn der Vater vorm Feinde gefallen, bringt er von solchen Abschweifungen wieder zur Sache: drunten liegt der Vater, die blutvergießenden Mörder regieren, ruft er. Orestes ermannt sich, um bald wieder zusammenzusinken, die Rolle des Bluträchers wird ihm immer lastender. Nun schildern ihm Elektra und der Chor, was sie in der Zwischenzeit erduldet haben. Die Königstochter, deren Gebet zwar nach Erlösung schrie, die aber mit keinem Worte und Gedanken sich die Notwendigkeit des Muttermordes klar machte, fühlt sich durch Orestes' Botschaft gestärkt, durch sein Zaudern aber in ihren Hoffnungen getäuscht und treibt den Zagenden durch die Darstellung ihres Loses vorwärts; mit antiker Drastik nennt sie sich einen bissigen Hund, der in einen Winkel gesperrt war. Endlich entschließt sich der Bruder, tun will er's, wenn er auch an der Tat vergehen sollte. Vereint beten nun alle zum Geiste des toten Königs und beschwören ihn. Wem fällt da nicht die Beschwörung des Darius in den 'Persern' ein! Aber wieviel mehr ist hier geleistet worden! Dort stieg der Schatten des Königs selbst aus der Gruft hervor, um sich in sehr griechenfreundlichem Sinne vernehmen zu lassen, gewissermaßen dem Chauvinismus als Sprachrohr dienend. Hier haben wir ein anderes, ein Größeres. Die Geschwister beschwören den

Geist des Vaters, aber das Grab bleibt stumm, keine Stimme antwortet aus der Tiefe; dem delphischen Gotte bleibt allein die Verantwortung. Jetzt erst fragt Orest, warum die Mutter diese Grabesspenden geschickt. Er erfährt, ein grauser Traum habe Klytaimestra geschreckt: sie habe eine Schlange am Busen genährt und sei von ihr gebissen worden. Dieses Gesicht gibt den letzten Ausschlag: Orest weiß nun auch schon, wie er sich benehmen soll. Als Wandersmann will er mit Pylades um gastliche Aufnahme bitten; dann soll im Palaste die Rachetat geschehen. Beide, Orest und Pylades, entfernen sich; der Chor betrachtet in längerer Ausführung, wie oft schon ein frevelhaftes Weib Unheil gestiftet. Orest und Pylades kehren zurück, als Wanderer verkleidet, sie pochen ans Tor, der Pförtner hört's und ruft Klytaimestra herbei: die Mutter steht vor dem Sohne. Mit antiker Unmittelbarkeit entwickelt sich das Nächste; da gibt es bei Orestes kein: Was seh ich, meine Mutter! o, wie wird mir, Pylades! wie ein moderner Dichter das etwa ausdrücken würde, nein, Klytaimestra fragt nach dem Begehr der Fremden und ruhig erzählt ihr der Sohn ein Märchen, daß Orest gestorben sei. Klytaimestra empfindet einen Augenblick die Gewalt der Natur, die auch den verbrecherischen Sinn überwindet, sie klagt, aber nicht zu lange. Orestes soll den Kummer wenigstens nicht entgelten, als Gastfreund wird der auf Mord sinnende Sohn im Hause der Mutter aufgenommen. Der Chor betet um Gelingen der Tat; alles ist in ängstlicher Spannung. Aber der antike Dichter kennt keine eigentliche Sensation; ihm ist wie bisher, so auch jetzt, die Stimmung alles. Es ist noch nicht genug, was der Chor, was Elektra über ihr Elend erzählt haben, es naht auch noch die alte Amme des Prinzen, Kilissa, mit dem Auftrage den Aigisth zu rufen betraut. Aber das Alter hat es nicht so eilig; das Mütterchen, das uns an Odysseus' Amme, Eurykleia erinnert, muß uns noch allerhand vorplaudern, welche Not sie früher mit der Wartung des kleinen Orest gehabt[1]) und wie nun alles umsonst gewesen sei. Der Chor ergeht sich in längerem Gesange voll Hoffnungsfreudigkeit, er sieht wie Goethes Iphigenie den Tantalus:

So sangen die Parzen;
Es horcht der Verbannte
In nächtlichen Höhlen,
Der Alte, die Lieder,
Denkt Kinder und Enkel,
Und schüttelt das Haupt —

so den Agamemnon:

Und tief aus dem Grabe
Aufschaue zur Heimat
Der Vater, der Fürst.
Und gnädigen Auges
Erschau' er im Hause
Aus nächtigem Schatten der Knechtschaft
Auflodernd die Freiheit.

1) Diese Stelle hat Heyse in seinem „Merlin" besonders bezeichnend für den gesunden Realismus des Altertums gefunden.

Aigisthos kommt, um den Boten, der von Orestes' Tode Kunde bringt, zu hören und geht hinein in den Palast, während der Chor in Erwartung zittert. Da dringen, wie im ersten Stücke die Todesrufe des Heerfürsten, jetzt die Schreie seines Feindes aus dem Hause hervor, ein Diener stürzt heraus und hämmert an Klytaimestras Tor. Die Königin erscheint voll banger Ahnungen, Orestes und Pylades kommen aus der Haupttür: Mutter und Sohn stehen sich nun zum zweitenmal, beide ohne Truggedanken, anders als vorher, gegenüber. Der unglückselige Sohn, vom delphischen Fluche gejagt, spricht in gepreßten Worten, die ihm — wir fühlen es — nicht aus wirklich empfindender Seele kommen, die Mutter verteidigt sich, doch so — wir merken auch dies —, daß sie selbst nicht an die Macht ihrer Worte glaubt. Und so entfernt sich das unselige, so ungleiche Paar, so ungleich und doch so gleich, beide mit Mordschuld oder Mordplänen belastet, beide die Tat bereuend und scheuend, Mutter und Kind in grausester Harmonie, wie solches mit so einfachen Mitteln nur der erhabenste Genius zu schaffen vermag. Aufjauchzt des Chores Jubellied: die Ketten sind gefallen. Die Hinterwand öffnet sich; man sieht die Leichen. Orestes tritt heraus, noch ganz benommen von der Tat, bald an ihrer Gerechtigkeit zweifelnd, dann nach Entsühnung verlangend; endlich erblickt er die Erinyen und stürzt verzweifelt davon; der Chor beklagt das große Elend des Herrscherhauses.

So endet das zweite Drama der Trilogie. Wir täten der Wirkung Schaden, wollten wir unsere Eindrücke gar zu eingehend analysieren. Darum nur wenige Worte noch. Wir sehen, Aischylos hat den Mythus, der kurz und karg nur von dem Faktum des Muttermordes berichtete, in vollendetster Weise individualisiert und versittlicht. Klytaimestra mag so schlimm wie möglich gewesen sein, ihre Reue und Gewissensängste wecken neben dem Gefühl, daß auch Agamemnon die Gattin in ihr verletzt hat, ein gewisses Mitleid für sie, und immerhin bleibt sie die Mutter. Orest ist kein starrer Prinzipienmensch, er erliegt nur dem Dräuen des unnachsichtigen, aber auch einsichtslosen delphischen Gottes, über dem Zeus, der einzige Gott, den Aischylos' große Seele kennt, waltend steht. Aber ein Verbrechen ist geschehen, so grauenhaft, daß ein Mensch es nicht allein vollbringen kann. Die dämonische Klytaimestra tötete ihren Gatten; die Sünde wider die Natur zu begehen, konnte nur ein Gott befehlen, dessen Einfluß als schädlich, als dämonenhaft hier geschildert wird. Die Sünde wider die Natur! Es ist die tief-sittliche und sittigende Bedeutung der größten antiken Dichter und Denker, vielleicht überhaupt der griechischen Antike, immer wieder auf den Wert der ursprünglichsten Lebensverhältnisse und Lebensbedingungen, immer neu auf die Gewalt der Natur hingewiesen zu haben. Die Begriffe Vater, Mutter, Kind, Gatte und Gattin, Bruder und Schwester, Familie und Vaterland, sie werden mit einer Energie, einer Ursprünglichkeit, einer Vielseitigkeit behandelt und vertieft, wie sie keine Folgezeit wieder hervorgebracht hat. Gewiß dunkeln auf der griechischen Volksseele, wenn wir sie einmal als Ganzes nehmen

dürfen, schwarze Flecken, und da hilft kein Reiben und Putzen oberflächlicher Enthusiasten; aber diese Seiten des griechischen Lebens sind hell und klar: im Nötigsten, im Elementaren werden wir uns mit den antiken Menschen finden, uns stärken an ihnen immerdar. Blasierter Jugend mag solche Erkenntnis langweilig scheinen; der gereifte Mensch aber weiß, daß, was die Natur gegeben, stets neu und herrlich wie am ersten Tage ist, daß die einfachsten Verhältnisse immer die heiligsten sind, daß jede Verletzung dieser Fluch auf sich lädt. Aus den Tiefen der Mutter Erde, mit der der antike Mensch sich inniger verbunden fühlte als unser Geschlecht, steigt der ursprüngliche Quell solchen Lebens und Fühlens empor, und wir irdischen Menschen von heute, die die Sophistik unserer Zeit jenseits von gut und böse zu führen verheißt, sollen uns in seinem Naß die fiebernden Stirnen kühlen. — Was Aischylos in diesem Drama geschaffen, ist nicht wieder in gleichem Stoffe von den Griechen erreicht worden. Der Meister, der mit ihm und nach ihm strebte, der große Kündiger weiblicher Herzen, Sophokles, hat den Mythus in der „Elektra" behandelt. Großes ist ihm gelungen, ein Charakter wie der der Elektra, eine solche Ausmeißelung des Wesens der Unglücklichen, eine solche Ausmalung ihres Elends, der kunstvolle Gang der Handlung — all das liegt Aischylos noch fern. Aber wir scheiden doch nicht befriedigt von dem Sophokleischen Drama; groß, düster, erhaben liegt es vor uns, aber unversöhnlich bleibt der Eindruck bis zuletzt.

Versöhnung! das ist's, was Aischylos' Glauben uns bieten will. Versöhnt schauen wir Prometheus, gesühnt sollen wir die Greueltat des Orestes sehen. Diesem Zwecke dient das dritte Drama **„Die Eumeniden"**.[1])

Eine jener läppischen Anekdoten aus der Tradition antiker Literaturhistoriker erzählt, daß bei der Aufführung der „Eumeniden" zuschauende Kinder vor Schreck über die furchtbaren Erscheinungen gestorben seien und Frauen Nervenzufälle bekommen hätten. So viel ist indes sicher, daß der Dichter mit der Vorführung dieser unheimlichen und gewaltigen Gestalten, mit der furchtlos eingehenden Behandlung dieses sonst von den Dichtern gemiedenen Mythus wieder einen seiner großen Würfe tat. Auch unserer Zeit, die in der Abkehr vom Klassischen leider auch von historisch notwendiger Geistesbildung Abschied zu nehmen scheint, stehen diese Gestalten wenigstens noch in blassen Farben vor Augen; man nennt sie mit nichtssagendem lateinischen Ausdruck „Furien", kennt sie als Wahnbilder von Gewissensqualen aus Goethes „Iphigenie" und plastischer aus dem schönen Bilde Böcklins in der Schackschen Galerie. Aber damit dürfen wir uns nicht begnügen. Der antike Poet, dem wir hier in seiner letzten Schöpfung nahetreten, spann sich keine Abstraktion zurecht, er sah, er fürchtete der Gottheit Strafe, er erhoffte der Gottheit Schutz. In seine, in seines Volkes Seele sollen auch wir uns hier versetzen.

---

1) Übersetzung von Wilamowitz Heft VII der Griechischen Tragödien, dessen Einleitung ich hier wie oben natürlich vielfach zugrunde lege.

Die Erinyen, die Rachegöttinnen, hatten noch einen anderen Namen, die „Eumeniden", die Wohlwollenden. Die antike historische Forschung, auf diesem Gebiete stets oberflächlich und schnellfertig, hat das für eine euphemistische Bezeichnung erklärt, und moderne Gelehrte haben ähnlich gemeint, es sei eine vom inneren Grauen diktierte versöhnende Abschwächung des furchtbaren göttlichen Waltens damit beabsichtigt gewesen. Aber in neuerer Zeit sind wir etwas weiter in der Erkenntnis der religionsgeschichtlichen Probleme gekommen. Viele Gottheiten der Griechen zeigen ein doppeltes Antlitz, ein segnend mildes, ein furchtbar schadendes, strafendes. Und vor allen steht es so mit den Gottheiten der Erde. Die Erde ist den Griechen noch viel mehr als uns, die wir das schöne, von den Griechen entlehnte Wort „Mutter Erde" nur als glatte Phrase bedeutungslos anwenden. Einst war es anders; noch vor weniger als drei Jahrhunderten berührte sich der Glaube unseres Volkes näher mit dem hellenischen. Aus der Erde kamen die freundlichen Heinzelmännchen, die es nach eines liebenswürdigen Dichters Ausdruck besonders den Einwohnern der guten Stadt Köln so bequem machten, sie wohnten in manchem Hause und wirkten Gutes, bis sie der Menschen Schlechtigkeit vertrieb. Aber aus der Erde grub man auch das höllische Wesen, die furchtbare Alraunwurzel, die unheimlichen Segen spendete, ihren Besitzer aber, wenn er sie nicht rechtzeitig verkaufte, mit hinab zur Hölle riß. Das giftige Tier ferner, das noch heute sprichwörtlich für alles Widerwärtige und Dämonische ist, die in der Erde lebende Schlange, auch sie war, wie manches Märchen es uns kündet, ein freundlicher Hausgeist unserer Altvorderen und wehe dem, der sich an ihr vergriff. Die Mächte der Tiefe sind nicht sowohl Götter als Dämonen, d. h. Wesen, die die gleiche Kraft zum Schaden wie zum Frommen besitzen. So war den Griechen die lebenspendende Erde die Allmutter, die nicht nur die Früchte aus dunklem Schoße emporsandte zum Licht, sondern auch die Gebärerin des Menschen war. Viele Stämme, die sich nicht mehr auf ihre Abkunft besinnen konnten, rühmten sich, aus der Erde gekommen zu sein. Das neue Menschengeschlecht, das nach der großen Sintflut über die neugeborene Erde dahinschritt, stammte nicht, wie die Tradition der Israeliten wollte, von dem einen frommen Menschenpaare ab, das sich vor den Fluten hatte retten dürfen, sondern von der Scholle, die die Geborgenen hinter sich geworfen. Die Erde war und blieb göttliche Person; ihre Felsen nannte die Poesie ihr Gebein. Aber sie läßt nicht nur keimen; hinab zu ihr, in die dunkle Tiefe muß das Menschengeschlecht wieder zurücksinken. Und die Ehrfurcht der Griechen vor den Toten ist ursprünglich ebenso wie bei uns keineswegs ideale Pietät, sondern bange Scheu. Um die Gräber der Verstorbenen wehen ahnungsvolle Schauer. Der Tote kann schaden, kann denen, die sich im Lichte freuen, unheimliche Störung bringen. Darum gilt es den Geistern Frömmigkeit zu erweisen, auf daß sie nicht zu Gespenstern werden.

So sind auch die Erinyen, deren Schlangenhaar auf das Tier der Erde hinweist, Erddämonen. Dem Griechen war das eigene Haus, das auf der Scholle stand, heilig. Ein heiliges Herdfeuer flammte den Geistern des Hauses. Wer den Frieden des heimischen Herdes, wer den Frieden des größeren Gemeinwesens, des Staates, durch Frevel mit blutiger Hand vollbracht, störte, der war den unterirdischen Mächten verfallen. Sie schützen den Frieden, sie strafen den Bösen, der ihn verletzt. Das ist die Weiterbildung ihres Wesens. Früher, in wilder Zeit, konnte man sich von der Strafe für die Mordtat loskaufen oder man floh die Blutrache und ging außer Landes. Aber allmählich trat der Staat ein und verfolgte sein Recht gegenüber dem Störer des öffentlichen Friedens. Aber wenn der Staat menschliche Mittel zum eigenen Schutze, wie zur Behütung des häuslichen Friedens brauchte, der Gottheit, die seine Hände leitete, seine Gedanken richtete, konnte er doch nicht entraten. Auf dem Areshügel in Athen tagten die Ratsherren, der sog. Areopag in Sachen des Mordes; drunten in einer Höhle des Hügels ist der Sitz der Gottheit der Eumeniden, der „Ehrwürdigen“, wie sie in Athen heißen. Alljährlich zog eine Prozession zu den Göttinnen der Nacht, um ihren wohlwollenden Schutz zu erbitten. Die Einsetzung des Areopags durch Athene, die Stadtgöttin selbst, hat der fromme Dichter mit vollendeter Kunst in sein Drama verschlungen. — Orestes hat die Mutter getötet; er hat sich gegen das erste Gebot aller Natur vergangen. Den Töchtern der Allmutter Erde geziemt es daher, den Frevler zu verfolgen. In ihrem eigensten Berufe also zeigt sie uns des Dichters Hand.

Die Entwickelung des ganzen Stückes scheint ziemlich einfach. Es wird eigentlich nur die Rettung des Orestes vor der Rache der Erinyen dargestellt; Orest entflieht aus Delphi und findet in Athen durch die Stadtgöttin Entsühnung. Einmal, wie in einem Vorspiele, geschieht diese Rettung im Tempel zu Delphi, dann, nach einem Szenen- und Zeitwechsel — so etwas haben wir hier zum erstenmal — wird von den Göttern des Lichtes, Apollon und Athena, der zweite Versuch gemacht, den schuldigen Muttermörder dem Banne der Erdgöttinnen zu entreißen. Aber welche Bilder stellen sich uns dabei wieder dar! Nichts gewaltiger, für das Auge wie das Gemüt gleich erhaben, als die um Orestes schlafenden Rachegöttinnen, wie sie dann vom Schatten der ermordeten Mutter aufgescheucht, gleich einem träumenden Raubtier im Schlafe, nach ihrem Opfer schnauben. Und danach nun die Szene in Athen. Hören wir denn, nachdem wir lange vom Grauen und den Schreckensliedern der Erinyen gehört, endlich ein solches Lied, das ich hier einmal in der Übersetzung von J. Schultz zum Teil einlege:

Wohlauf, wohlauf nun, schließt den Reihn!
Denn ein grausiges Lied will gesungen sein,
Verkündet unser Walten!
Verkündet auch, wie unser Schritt
Zu den Menschen tritt —
Recht müssen wir behalten.

Wer reine Hände zeigen kann,
Nicht faßt ihn unsre Rache an,
Frei darf er die Welt durchwallen;
Doch wer wie dieser mit Mord sich befleckt
Und die blutbesudelten Hände versteckt,
Ist unsrer Rache verfallen;
Wir genügen den Toten mit Fug und Recht,
Und denen, die freveln am eignen Geschlecht,
Verderbend nah'n wir allen!

O Mutter, die mich geboren!
O Mutter Nacht,
Die zur rächenden Macht
Mich für Wache und Tote erkoren:
Höre mich an!
Phöbos Apoll
Raubt mir den Zoll,
Der mir gebührt!
Aus meinem Bann
Hat er entführt
Diesen verruchten, flüchtigen Mann,
Der seine eigne Mutter erschlug,
Der nun unser mit Recht und Fug!
Unserm Altare
Nie er entflieht,
Wo er auch fahre,
Tönt unser Lied!
Wahnsinn klingt's,
Ohnmacht bringt's,
Geist zersprüht,
Herz verglüht,
Seelenkraft
Stirbt in dumpfer, würgender Haft,
Harfenmelodie verhallt,
Wo der Erinyen Lied erschallt.

— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —

Eh' wir Schwestern noch geboren,
Ward uns dieses Amt erkoren,
Uns der Himmelssitz verwehrt!
Haben keinen heil'gen Herd,
Haben keinen Opferbrand
Und kein festlich weiß Gewand —
Folgen nur dem einen Ruf,
Niederzureißen,
Da wo das Eisen
Brudermord schuf!

Hetzen den blutigen, flüchtigen Mann!
Packen ihn an!
Packen ihn gut!
Bis seine Kraft
Sterbend erschlafft —
Blut will Blut!

— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —

Männerruhm, der gestrahlt zum Himmelslichte,
Wird in namenlosem Grab zunichte,
Wenn wir düster uns und verstörend zeigen,
Schlingen den Reigen —:
Auf und nieder
Setz' ich mit raschen
Schritten der Füße
Donnernde Wucht!
Weiß zu erhaschen,
Daß jeder mir büße,
Hurtigster Glieder hurtigste Flucht.

— — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — —

Kann es erlauern,
Werd' es erschleichen,
Werd' es erreichen —
Rache muß dauern!
Keiner soll wähnen,
Mich rührten Tränen!
Tu' ohne Grauen
Grausige Pflicht;
Werk gottgemied'ner,
Niemand darf's schauen,
Kein Abgeschied'ner,
Keiner im Licht!

Und scheu vor uns beben
Muß, wer vernimmt,
Welch Schicksalsamt uns ernst und groß
Die Götter bestimmt!
So bleibt uns gegeben
Uralte Macht,
Und hausen wir auch im Erdenschoß
Und in der tiefsten Nacht!

Dieser Eumenidenchor zeigt uns nun wieder etwas außerordentlich Großes. Wir haben oben, besonders bei Gelegenheit der „Schutz-

flehenden“ (S. 29f.), gesehen, welche Rolle naturgemäß in den ältesten Stücken des Dichters der Chor spielt, er ist dort einfach handelnde Person. Später in anderen Dramen tritt er mehr zurück, er scheint schon fast die Bedeutung zu haben, die ihm Gelehrte früherer Generationen anwiesen, „die Reflexion von der Handlung zu sondern, den idealen Zuschauer darzustellen“. Hier aber, in seinem letzten Stücke hat ihm nun der Dichter eine geradezu überwältigende Rolle gegeben. Hier fällt alles historisch Verbindliche und damit Gebundene ab, die Eumeniden sind der natürlichste Chor, der jemals die griechische Bühne beschritten, und darum wirkt auch heute noch das Stück so elementar. Und dieser poetischen Kraft, die den Höllenchor seines furchtbaren Amtes walten und den Mörder nach Delphi und nach Athen verfolgen läßt, versagt der Atem auch im weiteren Verlaufe des Stückes nicht. Auch bei der Gerichtsverhandlung, wo Apollon ähnlich wie der törichte Hermes vor Prometheus eine ziemlich klägliche Rolle vor den uralten Erdgöttinnen spielt und gegenüber denen, die der Natur Satzungen verteidigen, mit Advokatenkniffen seinen Klienten zu schützen sucht, auch da bleibt unser Interesse, so modern athenisch die ganze Verhandlung uns bedünken will, der Szene erhalten, ja, wir verstehen den Jammer der alten Gottheiten, die sich durch die jungen zurückgedrängt glauben (V. 807 ff.), völlig. Je tiefer aber anfänglich ihr Schmerz war, desto reicher muß nachher, da Athen sie versöhnt, ihr Segen sein. Nichts großartiger endlich, als wie sich die Stadtgöttin selbst an die Spitze des Zuges setzt und die Eumeniden zum Schoße der Erde geleitet. Es ist uns, als hätten sich damals alle Zuschauer mit anschließen, als hätte das ganze Volk von Athen in dem ernstesten, erhabensten Schauspiel, das es je gegeben, aufgehen müssen.

Wir erkennen den Dichter in seiner ganzen Größe. Zwar hat es ihm natürlich fern gelegen, die scheinbaren Widersprüche in dem Wesen seiner düsteren Gottheit so aufzulösen und zu erklären, wie wir das jetzt durch die Mittel vergleichender Religionswissenschaft vermögen: Aischylos war noch selbst religiös und wer das ist, glaubt, aber spintisiert nicht über den eigenen Glauben. Aber wenn er so aus den rächenden Gottheiten Athen wohlwollende Dämonen schuf, so vollzog er damit alles mehr als eine flach optimistische Umformung des alten grauenvollen Mythus. Denn Athene, dieselbe, die den heiligen Rächerinnen mildes Wesen abzwingt, sie mahnt (V. 699), nicht alles Schaudern zu verbannen. Ein unendlich tiefer Spruch, so kurz er klingt. Denn das religiöse Leben des Menschen will in heiligem Schauer empfangen und geboren sein. Mag nun dem Sterblichen die Gottheit nahen in der Sturmwolke, im berstenden Felsen oder im stillen sanften Sausen: immerdar, heftig oder gelinde, soll unser Wesen sich verwandelt fühlen von der Nähe des Überirdischen. Es war gewiß eine eindringliche Mahnung an dies Athenervolk. Noch war es ja gläubig, noch wußte der fromme Dichter die Vielheit der Götter, ihren Kampf unter-

einander, die schädlichen Folgen eines delphischen Spruches, alle diese Rätsel im Zeusglauben aufzulösen und die Zweifel zu bannen. Auch Sophokles gelangte noch, so schwer er unter dem großen Sterben, der Pest, und dem Dorischen Kriege litt, zum Frieden seiner Seele. Euripides hat das nicht mehr vermocht, und viele mit ihm verloren den Glauben daran, daß die Gottheit am Ende alles herrlich hinausführe. Erst die Philosophie, erst Sokrates hat nach der Skepsis, nach der Verzweiflung wieder dem Athenervolk Halt gegeben.

Und noch ein Letztes hat Aischylos geschaffen. Er ist hier weit über den Chauvinismus seiner „Perser" hinausgediehen. Athen wird für Orestes eine Stätte, da er sein ruheloses Haupt niederlegen kann. So übt die Stadt, die damals sich noch mit vielen Feinden herumschlug und die Besiegten oft mit furchtbarer Grausamkeit bestrafte, im Mythus wenigstens die höchste Menschlichkeit. Das hat Sophokles, der viel von Aischylos gelernt, in schönster Form noch weiter auszubilden verstanden. Auch sein Held, der unselige Ödipus, hat im Lorbeerschatten Athens ersehnte Ruhe gefunden. Und so wird und bleibt Athen Asyl für die Mühseligen und Beladenen. Und weiter: das attische Reich zerfällt, aber Athen bleibt eine Zuflucht für alles Hohe und Schöne, mögen makedonische oder römische Waffen auf der Akropolis blinken. Der Arm ist müde geworden und zieht nicht mehr das Schwert, das Haupt aber denkt für ganz Hellas; unaufhörlich forscht man in den Hainen der Philosophen nach dem höchsten Gut; hier findet der Mensch, den der Lärm des Tages übermüdet, die Ruhe der Betrachtung wieder. Und auch für uns kann das ideelle Athen der Dichter und Philosophen noch jederzeit eine Stätte des Friedens werden, auch uns lächelt nicht nur die Sonne Homers, uns säuselt Platane und Lorbeer am Ilissos! —

Aischylos' Ausgang. Man hat in alter und neuer Zeit viel zu erzählen gewußt von Aischylos' Zorn über die politische Entwickelung seiner Vaterstadt; verstimmt über die Beschränkung des hohen Blutgerichts, des Areopags, dem man in jener Zeit seine politischen Rechte genommen hatte, sei der Dichter nach Sizilien gegangen. Mit Recht ist neuerdings darauf hingewiesen worden, daß Aischylos den Areopag ja nur als Blutgericht, nicht als oberste Behörde der Stadt, d. h. so, wie ihn die Zeit des Dichters kannte, darstellt. Und auch die warmen Worte über Athen und Argos (V. 765 ff.) zeigen, wie sehr er die Politik Athens billigte, das damals gerade mit Argos ein Bündnis geschlossen hatte. Aber wie der Dichter mahnt, das Schaudern nicht aus dem Herzen zu verbannen, so hat er auch, fürchtend, die Demokratie werde bald in Zuchtlosigkeit ausarten, vor dem Übermaße der Freiheit gewarnt.

Wenn über die Handlungsweise eines bedeutenden Menschen viele Motive verlauten, so kann man sicher sein, daß niemand sie kennt. Und so wird in der griechischen Pseudo-Literaturgeschichte noch weiter berichtet, Aischylos sei aus Ärger über Sophokles' Erfolge oder auch über eine

andere literarische Niederlage aus Athen gewichen. Mit 67 Jahren nach solchen Erfolgen einem jüngeren voll Grimm zu weichen, voll Verstimmtheit das eben noch verherrlichte Athen zu verlassen: unmöglich; das hieße von Aischylos klein denken, dem großen Dichter, der selbst gegen Darius, den Feind von Marathon, keinen rechtschaffenen Haß aufzubringen vermochte. Wir wissen eben nicht, warum der Dichter Athen verließ, und wollen das ruhig eingestehen. Genug, er suchte wieder Sizilien auf und ist hier im Jahre 456 in Gela gestorben. Eine jener albernen Literaturfabeln des Altertums, die ich am liebsten ganz und gar verschwiege und hier nur als Kuriosum mitteilen will, erzählt den Hergang seines Todes so: ein Adler, der in den Krallen eine Schildkröte getragen, habe sie auf den Kopf des Dichters fallen lassen. Solche Geschichtchen sind wirklich und wörtlich unter jeder Kritik.

Aber die Liebe und Bewunderung der Nachwelt folgte ihm. Die Griechen pflegten ihren Angehörigen und auch berühmten Bürgern ihrer Stadt ein paar kurze Verse aufs Grab zu setzen. Von derartigen Epigrammen sind uns viele Hunderte erhalten, oft von unendlicher Schönheit. Viele freilich sind auch zu rein fiktiven Zwecken erdacht, haben nie auf dem Steine gestanden und zeigen ein leblos konventionelles Gepräge. Dies gilt besonders von den Buchepigrammen auf Dichter und Künstler, die sich oft in der albernsten Pointenhascherei gefallen. Unter dieser großen Zahl macht eine Ausnahme das Epigramm, welches die Einwohner der sizilischen Stadt Gela auf Aischylos' Grab gesetzt haben sollen:

Seht Aischylos, Euphorions Sohn,
In Gelas reicher Weizenflur:
Und rühmt ihr mich, sprecht: Marathon!
Sprecht von den lock'gen Persern nur!

Es ist sehr unwahrscheinlich, daß Aischylos ganz ohne persönliche Beziehung zur Wahl gerade des Ruhmestitels von Marathon gestanden habe: irgendwie müssen die Einwohner von Gela über das, worin der Dichter seines Lebens Inhalt sah, unterrichtet gewesen sein. Ein spätes Epigramm kann es nicht sein, dann hätte man seine Dichtertaten gerühmt. So sieht es danach aus, als ob der Genius den Wert seines Lebens in dem Anteil am Perserkriege gesehen, und mit dieser Betrachtung würde er sich selbst neu ehren. Unbewußt, wie er seine Tragödien schuf, machte er, wie echte Größe immer tut, von seinem Dichterruhme nicht viel Wesens. Der Sieg von Marathon prägte ihn zum steten Kämpfer auf seiner Lebensbahn. Er stritt in den Tragödien um den Ruhm, das Götterfest verschönern zu dürfen, er stritt sich durch die Düsterkeit alter Mythen, uralter Traditionen hindurch zum Glauben an die Gottheit und ihre Güte, er schuf, selbst noch mit unvollkommenen Werken beginnend, den Athenern und damit der Welt eine neue Kunst. Eine alte Biographie drückt dies nüchtern, aber treffend so aus: „Wem Sophokles ein vollendeterer Tragödiendichter geworden scheint, denkt recht, aber er

soll erwägen, daß es viel schwerer war von Thespis, Phrynichos und Choirilos die Tragödie auf diese Höhe zu bringen, als von Aischylos' zu Sophokles' Vollendung zu gedeihen." Ähnliches haben wir öfter hervorgehoben; Aischylos hat dem antiken Dichter, dessen Klassizität ohne ihn nicht denkbar ist, die Wege gebahnt, und es war ebenso schön wie recht, daß man in neuerer Zeit an die Stelle der ewigen schlechten Aufführungen der Antigone einmal die Orestie setzte, und daß diese Aufführung durch kunstvolle Vorbereitung und durch die allgemeine Teilnahme ein erhabenes Fest werden konnte, vergleichbar den tragischen Festaufführungen Altathens.

2. Sophokles. Leben und Wesen.

Über Sophokles' Leben, über sein ganzes Wesen wird in den Literaturgeschichten viel erzählt. Es hat wenig Zweck, dies hier ausführlich zu wiederholen. Schon mehrfach haben wir bemerkt, daß die meisten literarischen Nachrichten der Antike, wo sie nicht einfach Daten und Fakta geben, Phantasiebilder und zudem meistens Bilder einer sehr dürftigen Phantasie heißen müssen. Diese Geschichtchen haben oft eine ganz bedenkliche Ähnlichkeit untereinander, oder es läßt sich ihr Werden auf andere Weise leicht erklären. Ein wirklich kritischer Literaturhistoriker fehlt den alten Völkern mit alleiniger Ausnahme des Aristoteles, und dieser war wieder viel zu nüchtern, um die Poesie ganz empfinden zu können. Was gleichzeitig mit den berühmten Dichtern an Erzählungen über ihr Wesen entstanden ist, bleibt ebenso wahrheitsgetreu wie Bettinas Buch über Goethe: wohl erkennt man die Wirkung des Genius auch in solchen Fabeleien, aber Wirklichkeit steckt nicht darin. So hören wir denn durch die früh, schon zu Lebzeiten des Sophokles einsetzende Mythenbildung, der Dichter sei allen erotischen Tändeleien ebenso wie seine Zeitgenossen ergeben gewesen, eine Angabe, aus der Spätere sogar das Bild eines Bruders Liederlich entwickelt haben; so redete man im Hinblick auf die klassische Klarheit seiner Schöpfungen, auf die abgeklärte Anmut seiner Poesie von der alles bezaubernden Liebenswürdigkeit des Dichters. Dementsprechend war der Poet, dem so viele Siegeskränze zuteil wurden, auch ein von den Göttern geliebter Sterblicher wie wenige zuvor; den Seinen gab Gott es auch damals im Schlafe, und so läßt ihn die Tradition einen gestohlenen goldenen Kranz durch ein Traumgesicht wiederfinden. Da der Dichter ferner erst mit 91 Jahren starb, so lag es nahe, seine wunderbare Kraft bei so hohem Alter hervorzuheben, und so erfand man die für antike Anschauung so charakteristische Geschichte, sein Sohn habe ihn wegen Marasmus entmündigen wollen, aber der alte Herr habe durch Rezitation seines Ödipus den Kläger widerlegt. Aber die Zeitgenossen wußten nichts davon, wie es sich noch kontrollieren läßt. Natürlich muß der Priester des Dionysos an den Gaben des Gottes oder in seinem Dienste sterben; da fabelten die einen, er habe sich an einer Weinbeere verschluckt und daran den Tod gefunden, die anderen,

er, der 91jährige, sei vor Freude über den Sieg eines seiner Dramen gestorben, andere endlich, er sei inmitten der Rezitation eines langen, pausenlosen Gesanges erstickt. Genug davon; diese Anekdötchen richten nach Quantität und Qualität die antike Literaturtradition. Und noch weiter darf man gehen. Der Geist, der in diesen Geschichtchen waltet, ist auch noch ein wenig in der Meißelführung sichtbar, die die berühmte idealisierende Statue des Lateran geschaffen. Man hielt sie früher für ein sprechend ähnliches Porträt und hat sich an ihr begeistert. Aber betrachten wir sie genauer: der Dichter posiert, das ist gar keine Frage. Vergleiche man einmal die ganz ähnliche Haltung der Aischines-Statue. Die posiert auch; aber warum? Sie stellt einen Redner dar; der muß posieren, das gehört zu seinem Handwerk. Aber der Dichter hat das nicht nötig; nur der pathetische Sinn der Zeit, aus der das Original nach dem Urteil der bewährtesten Kenner stammt, zwischen 350—330 v. Chr., gab ihm diese äußere Haltung. Man kann darum auch in der Statue nicht den ungezwungenen Anstand des harmonisch durchgebildeten Atheners erkennen, und daß das Gesicht, wie manche Kunstkritiker rühmen, so außerordentliche Liebenswürdigkeit zeigt, ist gerade im Hinblick auf die literarischen Fabeln erst recht verdächtig. Das Antlitz trägt vielmehr stark idealisierte Züge, die bei genauerem Zusehen an Asklepios erinnern, den Gott, dessen Kult Sophokles in Athen einbürgerte, wie auch der zierlich gelockte Bart dem stilisierten Götterbarte entspricht. Der Unterleib ist ein wenig gewölbt, er ist das Bäuchlein des Lebemannes. Damit hat man den Ausdruck, den der Künstler dem traditionellen literarischen Bilde gegeben. Liebenswürdigkeit, häufiges Naschen von manchem verbotenen Apfel im Garten der Liebe, das sagte das späte literarische Anekdotenbuch dem Dichter nach: daraus mag man in Anlehnung an ein Götterideal die Statue geschaffen haben, freilich ein bedeutendes Werk, so anspruchsvoll es auch dasteht.

Fest steht für uns nun so viel aus Sophokles' Leben. Er war im vorstädtischen Gau Kolonos, den er nachher selbst so herrlich im „Ödipus auf Kolonos" besang, wahrscheinlich im Jahre 496 v. Chr. geboren und erhielt eine gute Ausbildung durch seinen Vater, den wohlhabenden Waffenfabrikanten Sophillos. Er beteiligte sich am Staatsleben, war im Jahre 443/2 Schatzmeister der Bundesgenossenkasse, im Jahre 440 Stratege, zu diesem Amte, wie eine ziemlich unglaubwürdige Nachricht mitteilt, berufen, weil ganz Athen von seiner Antigone so entzückt gewesen wäre. In einer solchen Stellung hatte er natürlich mit Perikles zu tun; daß er aber darum mit diesem in einer Art Bonmotsaustausche gelebt habe, ist müßige Erfindung. — Im späteren Leben scheint der Dichter noch mehrfach seine Pflicht als Staatsbürger getan, auch ein geistliches Amt, eine Priesterstelle bekleidet zu haben. Athen selbst verließ er nie; so ist er der absolute athenische Normal- und Idealmensch in einer Person geworden, der Prophet seines Volkes. Im Jahre 406/5 ist er dann im hohen Alter gestorben.

Enorm nach unseren Begriffen, nach antiken eigentlich nur normal war die Anzahl seiner Dramen, sie belief sich auf 123. Darunter zählte er 18—20 Siege, oft errang er den zweiten, nie nur den dritten Preis. Seiner Hinterlassenschaft ist es ebenso wie der des Aischylos gegangen. Als in Byzanz, im mittelalterlichen Konstantinopel ein verderblicher, bildungsfeindlicher Wahn im 7.—8. Jahrhundert das trübe Feuer, das noch auf einigen zerbröckelnden Altären dürftig glomm, zu löschen begann, wurden des Sophokles und Aischylos Dramen vernichtet. Aber seit der Mitte des 9. Jahrhunderts fing man an, wieder den alten Idealen sich zuzuwenden, suchte, was man finden konnte, zusammen und rettete aus der großen Vernichtung noch sieben Dramen jedes der beiden Dichter.

Von Sophokles kennen wir keine Tetralogien. Das heißt nicht, daß er solche nicht geschaffen, sondern die Sache ist vielmehr so, daß jedes Drama in seiner Tetralogie eine gesonderte Stellung einnahm, mit den anderen Stücken nicht mehr inhaltlich verbunden war. Von den erhaltenen Dramen scheint das älteste, ca. 440 v. Chr. aufgeführt[1]), also von dem Dichter als einem Fünfzigjährigen geschaffen, die hochberühmte Antigone zu sein, die wir jetzt vornehmen wollen.

A. Antigone.

Literatur: Da in neuerer Zeit die Frage nach dem Charakter der Heldin des Dramas auch andere Kreise als nur die der Philologen bewegt hat, so gebe ich ein paar Titel mehr an. Die Neubehandlung der Frage ging aus von G. Kaibel (De Sophoclis Antigona. Gottingae 1897). Darauf folgte eine Flut von Schulprogrammen und Schriften für und wider Kaibel; die beste, gediegenste Arbeit darunter ist die von P. Corssen: Die Antigone des Sophokles, ihre theatralische und sittliche Wirkung. Berlin, Weidmann, 1898. — Übersetzungen, die das Original mit philologischer Richtigkeit und poetischer Kraft wiedergeben, fehlen. Bei diesem Dilemma nehme man Wilbrandt: Sophokles' Tragödien, München 1903, zur Hand. Freilich ist diese Arbeit, die aus begreiflichen und sehr achtungswerten Gründen den Chorgesang durch die Rezitation eines „Sprechers" ersetzt, nur ein Surrogat, aber immerhin versucht doch hier ein Dichter die Gestalten- und Gedankenwelt eines anderen Poeten darzustellen, und das ist immerhin schon etwas.

Die Sage. Der behandelte Vorgang, die Fabel, ist uns aus dem Schlusse des aischyleischen Stückes: „Die Sieben gegen Theben", den man für unecht hält, bekannt: es handelt sich um die Bestattung der Leiche des Polyneikes, der im Kampfe gegen seine Vaterstadt gefallen draußen vor der Stadt unbeerdigt liegt und nach Kreons Gebot auch liegen bleiben soll. Der alte Mythus kannte die Antigone nicht als Kind aus der Ehe zwischen Mutter und Sohn. Das hat erst die Tragödie so gedichtet. Gar nicht bekannt ist der älteren Sage Haimon, Antigones Verlobter. So hat die Tragödie manches umgestaltet und neu erfunden, vor allem aber ist ihre reinste und größte Schöpfung die Gestalt der Antigone selbst.

1) Sicher ist dies Jahr allerdings nicht.

Die **Situation und Exposition** wird im Prolog mit ebenso leichter Hand wie künstlerisch tiefem Sinne geschaffen. Wir befinden uns vor Kreons Palast. Zwei Mädchen stehen vor uns, Antigone und ihre Schwester Ismene, die letzten Überlebenden aus dem verfluchten Geschlechte des Ödipus. Das Brüderpaar ist im Doppelmorde gefallen, das Schwesternpaar trauert ob dieses Geschickes. Aber die Trauer der beiden ist sehr verschieden. Die sanfte Ismene hat sich müde von all dem Jammer in sich selbst zurückgezogen, so kann sie denn auch noch nichts von dem neuen Gebote des Königs vernommen haben, von dem die stärkere, herbere, regere Schwester schon weiß, vom Gebote des Kreon, daß nur Eteokles, nicht aber der Feind Thebens, Polyneikes, ein Grab erhalten solle, daß, wer diesem aber doch die letzten Ehren erweise, dem Tode verfallen sei. So hat der „wackere Herrscher" (V. 31) befohlen. Doch schon jetzt ist Antigone entschlossen, nicht zu gehorchen, und macht nur noch den Versuch, die Schwester für das Werk der Bestattung zu gewinnen. Aber Ismene ist noch ganz gebrochen durch das Geschick ihres Hauses, ihr fehlt der Mut; diese Empfindung stützt sie durch den Hinweis auf die Schwäche des Weibes und die Stärke der Regierenden. Aber sie verkennt nicht, daß die Schwester im sittlichen Rechte ist, sie bittet die drunten unter der Erde sind, ihr selbst zu vergeben, wenn sie dem Gesetze gehorsam bleibt: so wird der Grundakkord des Stückes, das Recht der Natur gegenüber dem Gesetze des Staates, schon jetzt angeschlagen. — Die schnell entschlossene, herbe Antigone hat mit dieser Antwort genug, nun dankt sie für jede Hilfe der Schwester ein für allemal. Der Gedanke, im Tode mit dem geliebten Bruder vereinigt zu sein, dünkt ihr süß, die Tat ist ihr ein „frommer Frevel" (V. 74). Mit echt griechischer Freude an der Pointe findet sie noch einen Grund dafür. Die Zeit drunten im Grabe wird für sie ewig dauern, länger soll sie den Toten dienen als den Menschen auf der Erde. Nun ihres Planes völlig sicher, schüttelt sie jede treugemeinte Mahnung der Ismene schroff ab, ja sie beginnt die Schwester, die sie doch zuerst (V. 1) liebevoll begrüßt, schon zu hassen; sie selbst will eines ruhmvollen Todes sterben: so verläßt Antigone die Orchestra und entfernt sich nach der Stadt. Seufzend fügt sich Ismene, sinnlos dünkt ihr der Schwester Vorhaben, aber wie schwesterlich bleibt es doch! Dann tritt auch sie zurück und geht in den Palast hinein. — Damit haben wir zunächst alles, was wir wissen sollen: der Charakter der Schwestern ist unvergleichlich rasch und klar entworfen, vom Könige hören wir durch ein einziges Wort, welch ein faux bonhomme er ist, die Situation ist gegeben, das sittliche Urteil durch die innere Anerkennung der Schwester vorgezeichnet.

Einzug des Chores (Parodos). Der Chor, der in der Parodos den Tanzplatz betritt, gibt die Stimmung der von der Belagerung endlich befreiten Stadt wieder, ein Gegenstück zum Chor der „Sieben". Die Bürger feiern den Sieg über den Feind, dessen Übermut durch Zeus

gestürzt sei; es handelt sich dabei wesentlich um den vom Blitz getroffenen frevelhaften Prahler Kapaneus. Dann gedenkt der Sang auch der unseligen Brüder und wendet sich endlich zum Preise der Nike und des Stadtpatrones Bakchos.

Erster Dialog. Kreon erscheint; er ist als König an die Stelle des Eteokles getreten und entwickelt eine Art von Regierungsprogramm vor den Greisen. Freilich merkt man, daß dieses, so allgemein es auch klingt, vorläufig nur auf den einzelnen Fall zugeschnitten ist, um den sich das ganze Stück dreht. Denn wenn der König (V. 178 ff.) den Mann zu hassen vorgibt, den Furcht veranlaßt, nicht frei herauszusprechen, wenn er den verachtet, der seinem Vaterlande einen Freund vorzieht, so denkt der Sprechende nur an seinen ersten Regierungsakt, den er furchtlos vollziehen will, und an etwaige Übertreter, die er zu strafen gesonnen ist. Den also allgemein gehaltenen Sentenzen folgt denn auch gleich das Spezialgesetz, die Ächtung des feindlichen Leichnams, die Strafandrohung gegen den Zuwiderhandelnden. Zweimal also hören wir davon, einmal durch Antigone, dann durch Kreon: der Befehl soll sich uns somit in voller Schärfe einprägen. Der Chor hat nun die Ausführung des Gebotes zu überwachen; er empfindet jedoch keine Lust dazu, das könne ein jüngerer tun (V. 216); auch werde ja niemand solch ein Tor sein, um sich nach dem Tode zu sehnen. Da erscheint ein Bote in atemlosem Laufe. Er ist gerade so wie der Wächter im Agamemnon, gerade so wie viele Shakespearesche Gestalten ein echter Mann des Volkes: er erzählt in breiter Behaglichkeit von seinem Selbstgespräch, wie er Angst gehabt mit böser Kunde hierher zu kommen, wie lang ihm der kurze Weg geworden. Schließlich aber will er's doch sagen, denn seinem Schicksal kann er ja nicht entgehen. Selbstverständlich aber sagt er's nun gerade nicht, sondern bemerkt nur vorbauend, er sei „es“ nicht gewesen, sei nicht schuldig. Kreon wird ungeduldig und heftig, da platzt der Bote endlich mit dem ganzen Unheil heraus (V. 245—247): der Leichnam hat die herkömmliche Staubspende erhalten, der Täter aber ist entkommen. Die biederen Wächter am Grabe sind nach Volkssitte alle bereit gewesen, sich einem Gottesurteile zu unterwerfen, um ihre Unschuld zu beweisen. Schließlich aber mußte doch wohl oder übel einer dem Könige Meldung bringen, und da hat denn das Los unseren armen Teufel von Wächter getroffen. Der Chor erkennt aus der Ferne hier ein göttliches Walten. Da aber fährt Kreon zornig auf. Er enthüllt jetzt schon ganz sein verstandesdürres, nur auf Order parieren gerichtetes Despotenwesen. Er denkt augenblicklich an eine durch Bestechung bewirkte Tat und peroriert gewaltig mit banaler Moralistik über den Fluch des Geldes. Dann aber wendet er sich zum Boten und bedräut ihn mit vielfachem Tode, mit Folterqual, wenn sie dort am Grabe nicht den Frevler ausfindig machten; auch dem einfachen Manne aus dem Volke gegenüber schließt er mit einer Sentenz, freilich einer recht trivialen (V. 313 f.). Der Bote

entfernt sich, nachdem er Kreon unter allerhand Winkelzügen belehrt, er selbst habe ihm doch eigentlich nichts getan; Kreon tritt in den Palast zurück. —

Erstes Standlied des Chores. Und nun folgt ein berühmter Chorgesang: „Viel Gewaltiges lebt, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch!" — Des Menschen Vernunft vermag, wie es scheint, alles, aber er soll sich nicht überschätzen, denn bald schlägt sein Können zum Bösen, bald zum Guten aus. Es gilt die Gesetze der Erde, das Recht der Götter nicht zu verletzen: vor solcher Tat stehe Kreon, mag der Chor für sich denken. Aber die Greise hemmen ihren Gesang, denn sie sehen, wie der Wächter die Antigone heranführt.

Zweiter Dialog. Eifrig fragt nun der Wächter nach Kreon, der eben wieder aus dem Hause hervortritt, und erzählt ihm, natürlich nicht ohne humoristisch weitschweifige Einleitung, daß er das Mädchen ertappt habe. Auf die hastigen und fast noch ungläubigen Fragen des Königs (V. 403) gibt er seinen Bericht, nicht einen jener stilisierten, oft recht langweiligen Rapporte, wie sie die immer konventioneller werdende Tragödie der späteren Zeit liebt, sondern eine unvergleichlich plastische Darstellung des Erlebten. Dies Erlebte ist so groß, daß es den armseligen Knecht über sich selbst hinaushebt. Wir fühlen, daß etwas Gewaltiges, Gottgewolltes sich vollzieht: ein furchtbarer Sturmwind bereitet auf ein bedeutsames Ereignis vor, nachdem er vorüber, sehen die Wächter die jammernde Jungfrau bei ihrem Liebeswerke tätig. Sie hat sich ruhig gefangennehmen lassen, treu ihrem vom Dichter oben schon exponierten Charakter. Da steht sie nun, während all dieser Reden das Haupt zur Erde geneigt (V. 441): Weib und Mann treten in den Streit ein, dessen Gründe tief in beider Geschlechter Natur wurzeln.

Antigone ist der Anwalt der ungeschriebenen Gesetze (V. 454 f.) der Götter gegenüber menschlichen Satzungen. Der Tod bedeutet für sie nichts, denn sie leidet für die Götter, und — setzt sie mit neuem Argumente (vgl. oben S. 64) hinzu — in ihrem Leide ist der Tod Gewinn. Solches Torheit zu nennen vermag nur ein Tor (vgl. oben S. 65). Der Durchschnittsverstand des Chores findet das etwas stark und wird dabei an den harten Vater des Mädchens erinnert. Kreon antwortet nun zuerst, treu seinem bisherigen Auftreten, mit den banalen Sentenzen des Doktrinärs, wie Wilamowitz ihn neuerdings treffend genannt hat. Dann ereifert er sich aber über den Trotz der Übeltäterin, und nun, wo ihm dies Wesen im Weibe entgegentritt, erwacht in ihm die kleinliche Eifersucht des geringen Mannes gegen das hohe Weib (V. 484 f.), nun wird der Streit bei ihm rein persönlich. Er vergißt sich ganz, auch Ismene soll jetzt mit Antigone sterben. Von der Höhe ihres stolzen Sinnes sieht Antigone verächtlich auf ihn herab: schreite doch rasch zur Tat, denn wir verstehen uns doch nicht. Ruhmvoll aber — wieder betont sie den in ihrem, wie in tausend antiken Herzen wohnenden Ehrgeiz — bleibe

ich, und jeder deiner Genossen würde mich, wenn sie nicht solchen Sklavensinn trügen, preisen. Und als ihr nun Kreon vorhält, auch der andere, Eteokles, sei ihr Bruder, warum sie denn gegen diesen lieblos sei, so meint sie, Eteokles werde schwerlich gegen sie zeugen, der Hades mache alle gleich, den Landesfeind mit dem Verteidiger des heimischen Herdes; sie erschlägt endlich sieghaft alle schwachen Gegengründe des Königs mit dem göttlichen Worte, das stets eins der edelsten, innigsten des Altertums bleiben wird: „Nicht mitzuhassen — mitzulieben kam ich in diese Welt!" — Daraufhin bleibt Kreon nichts anderes übrig, als sich in seinen Eigensinn zu verbohren und auf sein borniertes Selbstgefühl zurückzuziehen: mir soll kein Weib je etwas gebieten. Zur rechten Zeit, weil er Antigone gegenüber keine Waffen mehr besitzt, sieht Kreon nun Ismene nahen, die in Tränen gebadet aus dem Hause der Schwester entgegeneilt; nun kann der König auf diese losfahren und ihr das Schicksal der Antigone androhen. Ismene hat sich mittlerweile fest entschlossen, einen Anteil an der Schuld Antigones zu übernehmen. Schroff und scharf untersagt Antigone ihr das, entschlossen zu sterben, will sie keine Gemeinschaft mit der Schwester, deren nachträgliche Todesbereitschaft ihr widerwärtig ist; sie ist lange schon in ihrer Seele tot (V. 559 f.), das stolze Bewußtsein, was ihr dieser ganze Kampf gekostet, ist der Bitte der Schwester unzugänglich. Kreon hat so etwas noch nicht gesehen; in solcher Seelenerhebung erkennt er pure Verrücktheit. Noch versucht Ismene ihn zu rühren, aber umsonst ist ihr Hinweis auf den Bräutigam der Antigone, den Sohn Kreons, Haimon[1]), der König wird immer roher (V. 569) und schließt mit dem gemeinen Worte eines abgebrühten Praktikus, die Nähe des Hades mache auch die Kühnen kirre.

Der Wendepunkt ist da, eine Versöhnung der Gegensätze ausgeschlossen, das Schicksal der Antigone scheint besiegelt. Da tritt das von Sophokles so meisterlich verwendete retardierende Moment in die Handlung ein. Der Dichter handhabt es, wie wir noch sehen werden, auch im „König Ödipus", aber auch an unserer Stelle waltet seine lebendige Kunst. Antigone ist zum Tode bestimmt, da kommt noch einmal ein Aufschub des Verhängnisses. Das **zweite Standlied des Chores** bereitet darauf vor, indem es nach der Klage um das Haus des Ödipus auch leise auf die Hoffnung, ihren Wert, freilich auch ihren Unwert hindeutet. Und nun erscheint im **dritten Dialog** Antigones Verlobter, Haimon.[2]) Dem Könige ist nicht ganz wohl bei seinem Anblicke, er erwartet den Sohn zornig ob des Verlustes der Braut zu sehen (V. 633). Haimon aber antwortet kindlich ergeben mit kurzem Worte. Der Vater fühlt sich von einer Last befreit: das sagt seine lange, über 40 Verse zählende Rede. Natürlich beginnt diese gleich mit den bei Kreon gewöhn-

1) Wilbrandt gibt wie viele V. 571 unrichtig der Antigone. Antigones Gefühle für Haimon kommen individuell gefärbt nirgends zum Ausdruck.

2) Dargestellt durch den Schauspieler, der den Wächter und die Ismene gegeben.

lichen flauen Sentenzen über brave Kinder und schlechte Frauen. Diese Weisheitssprüche, mit denen er seinen schwachen Standpunkt verbollwerkt, drängen sich auch gleich wieder hervor, als er endlich zum konkreten Falle selbst kommt (V. 661 ff.), und schließlich bricht dann auch noch die ultima ratio durch: ein Mann darf nicht dem Weibe unterliegen (V. 678 ff.). Damit sind wir wieder am alten Punkte, schlimmer kann sich Kreon gar nicht selbst charakterisieren.

Der wackere Chorführer mit seinem Alltagsverstande findet das recht hübsch gesagt (vgl. auch V. 724). Haimon ist anderer Meinung; dem Sentenzenschwall des Kreon setzt er die schlichten Worte einer doppelten Pietät entgegen: er will des Vaters Worte nicht auf ihren Wahrheitsgehalt prüfen, anderseits aber ist er in reinster kindlicher Liebe ernstlich um den Ruf Kreons besorgt. Denn überall, wohin der Blick des jetzt schon gefürchteten Königs nicht dringt, flüstert man sich zu, daß Antigone völlig unschuldig eine der edelsten Taten büße. Haimon liegt alles an dem guten Rufe seines Vaters, den er nun, unterstützt von wirksameren Sentenzen, als wie Kreon sie brauchte, auffordert, den Bogen nicht zu überspannen. Es sind Worte aus einem ähnlichen Vorstellungsgebiet wie oben (V. 473 ff.), aber der Unterschied ist doch klar; oben soll ein starrer Sinn, der das Rechte will, gebrochen, hier die verrannte Hartnäckigkeit zum Besseren gelenkt werden. Das jugendlich altkluge Wesen seines Sohnes aber ärgert den kleinlichen Vater: erst meisterte ihn das Mädchen, jetzt kommt noch dieser grüne Junge (V. 726 f.). Beide, Vater und Sohn, werden nun mit jedem Augenblicke immer heftiger, auch Haimon verliert alle Haltung, gelegentlich vergessen beide im Affekte, um welche Sache es sich handelt, und verhöhnen (V. 742—745) gegenseitig ihre Worte, bis Haimon endlich dem Vater Wahnsinn vorwirft und ihm dadurch jenes charakteristische, aus tief beleidigter Seele kommende: „Wahrhaftig!" und die rasende Drohung abnötigt, Antigone solle gleich vor ihres Verlobten Augen sterben. Da endlich stürzt Haimon in voller Wut davon. Ein gewisser Eindruck aber von der Szene ist doch in Kreon zurückgeblieben, denn er entschließt sich nun auf eine bescheidene Einwendung des Chores hin, nicht beide Mädchen, sondern nur die eine hinrichten zu lassen, wozu er gleich mit bitteren Worten Anweisung gibt (V. 773—780).

Drittes Standlied des Chores. Der lyrische Reichtum des Dichters erstrahlt in einem neuen herrlichen Liede, dem berühmten Sang auf den unbezwinglichen Eros, dem niemand entrinnen könne, der des Menschen Sinn verwirre, Vater und Sohn jetzt entzweit habe. Aber welche Illustration zu dem Liede naht nun in Antigone, in der der Chor schon gleich jetzt die Braut des Todes erkennt (V. 804 f.). Die Königstochter singt in der Szene des **vierten Dialogs** ein **Klagelied**, sie beseufzt ihr Los, unvermählt zum Hades hinabsteigen zu müssen. Der Chor sekundiert ihr und beide singen sich nun in echt antiker, uns Nordländern schwer verständlicher Kunstform Klage und Trost zu. Aber

Antigone ist nun, wo ihr der Tod in verzweifelter Nähe steht, dem Troste nicht zugänglich, der Hinweis auf den Ruhm, den sie selbst früher (V. 97, 502) gebraucht, kommt ihr jetzt wie Spott vor (V. 839 f.). Aber der Chor tadelt auch, er findet es unrecht, das Recht zu verletzen, und sieht die Schuld der Väter sich an Antigone erfüllen. Das trifft Antigone ins Herz, in hellaufjammernder Klage ergießt sie sich in Verzweiflungsrufen über die unselige Ehe ihrer Eltern. Der Chor aber bleibt bei dem seinen Verstand beruhigenden Verdikt: du warst ungehorsam. So muß denn Antigone im Gefühle, von allen verlassen zu sein, in den Tod gehen. Da kommt Kreon wieder, dem die Klage schon viel zu lang gedauert hat. In der letzten höchsten Not faßt Antigone noch einmal alles zusammen, was sie empfindet. Sie hofft von ihren Lieben drunten freundlich empfangen zu werden, von Vater, Mutter und dem Bruder, denen allen sie die letzten Ehren erwiesen. Für den Bruder hat sie ja alles getan, und in der äußersten Not, an der Schwelle des Grabes, sucht sie ihr Gefühl noch vor sich selbst zu rechtfertigen durch jene eigenartige Argumentation, die wir weiter unten noch zu besprechen haben, daß ein Bruder ihr mehr sein müsse als irgend jemand auf der Welt; Kinder und einen Gatten könne sie wieder erhalten, aber da Vater und Mutter im Hades ruhen, könne ihr ein Bruder nicht wieder erstehen. So will sie denn gehen, unvermählt, ohne je ein Kind zu eigen gehabt zu haben, in tiefster Verlassenheit, Strafe büßend für fromme Handlungen; bitter fügt sie hinzu, wenn den Göttern dies recht sei, so müsse sie ja wohl büßen, doch seien ihre Gegner schuldig, so würden diese noch Schlimmeres zu leiden haben als sie. Auf Kreons Geheiß legen nun die Diener Hand an, und mit einem letzten Aufschrei, der an Prometheus' Jammerruf erinnert, verläßt Antigone die Orchestra, auf der Kreon mit den Greisen zurückbleibt.

Viertes Standlied des Chores. Der Chor begleitet Antigones Abtreten mit dem Hinweise auf allerhand ähnliche Fälle aus der griechischen Sagenwelt, an eingekerkerte Heroinen und Heroen, die ihr Geschick ertragen mußten. Da naht zum **fünften Dialog** mit Kreon Teiresias. Mit ihm tritt nun sowohl das zweite retardierende Moment wie auch schon der Vorbote der Katastrophe auf. Der Seher hat ungünstige Vogel- und Opferzeichen erlebt, alle Altäre und Herde sind ja durch Hunde und Vögel, die sich an Polyneikes' Leichnam gesättigt, entweiht. So mahnt er denn den König nachzugeben und nicht den Toten zu befehden. Aber Kreon bleibt verstockt; wieder wie oben in der Szene mit dem Wächter hält er nun auch den Teiresias für bestochen, wenn er dies auch zuerst in allgemeinen Worten mehr andeutet als ausspricht. In heftiger Rede und Gegenrede rücken sich beide, König und Seher, ebenso wie im König Ödipus und überhaupt fast überall da, wo Königtum und Geistlichkeit sich begegnen, erbittert näher, bis endlich Teiresias seinen bannenden Seherspruch, den er bis dahin zurückgehalten, verkündet, daß bald ein Toter aus Kreons Blute Sühne sein werde für

jenen Toten, dessen Mißhandlung ein Fluch für die Stadt sei: mit diesem Pfeil im Herzen (V. 1084 f.) soll Kreon zurückbleiben.

Der Pfeil hat getroffen. Kreon ist ebenso verstört wie die Greise und berät sich — denn Titanentrotz lebt nicht in ihm — nun mit dem sonst so wenig geachteten Chor, was er tun solle. Nach kurzem Zögern fügt er sich der Notwendigkeit und will nun selbst, immer rascher sich umstimmend (V. 1123 f.), das Unrecht gut machen und die Gefangenen befreien. Der Chor, voll Hoffnung, daß die nach Teiresias' Spruch an der Stadt haftende Besudelung von ihr genommen werde, läßt im **fünften Standliede** ein Gebet an Thebens Schutzpatron, Bakchos, emporsteigen (V. 1115—1152). Aber schon ist es zu spät, zur **Exodos** erscheint ein Bote und nach ernsten einleitenden Worten über die Schnelligkeit des Wechsels vom Glück zum Unglück berichtet er dem Chor und der nachher erscheinenden Eurydike von dem eben erlebten Unheil, von der schon an Antigone vollzogenen Strafe, von Haimons Selbstmord nach dem Mordversuche gegen seinen Vater. So sind Braut und Bräutigam im Tode vereint. Die Königin entfernt sich still, der Chor und der Bote machen sich bange Gedanken darüber. Und nun naht Kreon, nach der Weise des antiken Theaters eine Trauerarie singend, voller Selbstvorwürfe, über die ihn der Chor, der nun auf einmal alles so hat kommen sehen, nicht hinwegzubringen sucht (V. 1270). Aber noch nicht genug, ein zweiter Bote erscheint, um dem Könige Nachricht von dem Selbstmorde auch noch seiner Frau zu bringen. Jammernd, wieder in einer Arie, fragt der König nach den Einzelheiten, und als er hört, daß Eurydike sterbend ihn als den Urheber des ganzen Leides verwünscht habe, ist er völlig gebrochen und irrt unter Klagetönen wimmernd auf der Orchestra umher. Mit dem ergreifenden Ausblick auf das Alter, in dem der Mensch vielleicht Besonnenheit lernen könne, schließt der Chor das Drama.

Aufbau, Technik. Wir haben schon kurz berührt, daß der Dichter, wie es so oft in der griechischen Tragödie der Fall ist, eine verhältnismäßig einfache Fabel vorfand. Antigone begräbt wider das Verbot ihren gefallenen Bruder: daraus hat der Dichter das wildbewegte Hin und Her seines Dramas geschaffen. Während Aischylos lange ringt, ehe er wirklich eine Fabel von einer gewissen Fülle und Körperlichkeit auf die Bühne bringt und selbst bei dem großen Stoffe der Orestie trotz reicher Handlung doch noch mehr Stimmung als Aktion schafft, während er auch dem Mythus zuliebe einen Szenenwechsel vornimmt, so hat Sophokles mit souveräner Freiheit über den dargebotenen Stoff verfügt. Es setzt fortwährende Handlung da ein, wo bei Aischylos vielfach noch Stimmung waltete, er ist der Sohn einer jüngeren, erregteren Zeit. Indem der Dichter, was ein Schwächerer sicher nicht getan hätte, es vermeidet, den Entschluß zur schweren Tat in Antigones Seele erst reifen zu lassen, sondern die Jungfrau mit ihrem todesernsten Wesen uns gleich von vornherein vor die Augen stellt, versteht er

weiter diese Tat selbst nicht nur durch die Folie des Verbotes in ihrer Größe uns vorzuführen, nicht nur durch das Wunderzeichen des Sturmes zu erhöhen, sondern in erster Linie durch das lange vergebliche Spähen nach ihrem Urheber. So werden wir zugleich durch den Bericht des Wächters wie durch den immer heftigeren Zorn des Königs in Spannung gehalten. Und weiter: die Katastrophe vollzieht sich nicht schnell, um durch nachfolgende lange Chorgesänge kommentiert in unseren Augen endlich fast zu verbleichen, sondern auch hier treten aktive Personen ein, die den Vollzug der Strafe noch hinausschieben und anderseits wieder die Rache der Gottheit an Kreon vorbereiten: es sind dies die beiden retardierenden Momente, eingeführt durch das Auftreten des Haimon und des Teiresias. Wir sehen also, wie unbedingt nötig auch hier der schon von Aischylos gebrauchte dritte Schauspieler ist, wie seine Einführung in der geschichtlichen Entwickelung des Dramas lag, das vom einfachen „Mythus", vom Mysterium sich wie von selbst zur Darstellung des Menschenschicksals weiterdichten mußte. Die ernste Würde des Dramas hat sich durch die Entfaltung größter Lebhaftigkeit immer mehr dem Leben selbst und seiner Veranschaulichung — man denke an den köstlichen Wächter und seine Gesellen — genähert. Alles atmet jetzt die Reife der Kunst, keine Spur mehr von altertümlichen Resten, wie sie, wenn auch nur dem schärferen Auge sichtbar, doch noch in der „Orestie" zu finden sind.

Charakter. Das innere Verständnis aber des Stückes hängt an der Auffassung der Hauptheldin selbst. Da gilt es nun in erster Linie einer Stelle gerecht zu werden, die seit langer Zeit die Freunde der edelsten Frauengestalten der antiken Poesie mit gerechtem Befremden erfüllt hat: jene Überlegung, die die Heldin an der Schwelle des Todes anstellt, warum ihr die Sorge für den Leichnam des Bruders so viel wichtiger sei, als wenn es sich etwa um ein eigenes Kind, um einen Gatten handelte. Diese Stelle hat schon früh die Geister stutzig gemacht: sie stieß Goethe heftig ab und er sprach seinem Eckermann die Hoffnung aus, ein tüchtiger Philologe möge sie mit überzeugenden Gründen aus der Welt schaffen. Das aber war schon vor Goethes Ausspruch geschehen. Man hatte nämlich entdeckt, daß bei Herodot (III, 119) sich eine ganz ähnliche Stelle fände. Ein persischer Großer, Intaphernes, erzählt uns der Ioner, soll wegen Hochverrates mit seinen Söhnen und allen seinen männlichen Anverwandten hingerichtet werden. Da kommt seine Frau weinend zum Könige Dareios gelaufen. Der Herrscher, durch ihre Klagen erweicht, verspricht ihr einen der Gefangenen zu schenken. Sie fordert nun zur größten Verwunderung des Königs das Leben ihres Bruders; denn, sagt sie, einen Mann und Kinder bekomme ich immer wieder; da aber meine Eltern nicht mehr leben, ist mir ein Bruder unersetzlich. Aus dieser Geschichte, hat man denn angenommen, sei in etwas späterer Zeit[1]) die der Antigone wenig geziemende Vernünftelei in Sophokles'

1) Aristoteles las unsere Stelle schon in ihrem jetzigen Zustande, also wäre die Einschiebung ziemlich frühen Datums gewesen.

Text geraten, man glaubte in dieser Überlegung um so weniger fehlzugehen, als ja bei Herodot die Geschichte sich mutatis mutandis ganz natürlich zu entwickeln scheine, da die Bittstellerin ja mit Wirklichkeiten rechne, während für Antigone das Räsonnement ein ganz künstliches sei. Dieser Erwägung ist nun in neuerer Zeit widersprochen und der Versuch gemacht worden, unter Beibehaltung der strittigen Verse den Charakter der Antigone in eine ganz andere Beleuchtung zu rücken. Man hat dabei nicht ganz mit Unrecht das allgemeine Urteil, die vox populi über die Antigone als unverbindlich für die wirklich historische Erfassung des Charakters bezeichnet und daraufhin in der Heldin völlig neue Züge entdecken wollen. Sie denkt nicht an schwesterliche Liebe, sie verteidigt nur die Rechte ihres *Hauses*; von Dankbarkeit weiß sie nichts, sie ist eine Art *Anarchistin*, die mit Recht in den Tod geführt wird. Sie lehnt sich als Kind ihres alten ruchlosen Geschlechtes gegen niemanden mehr als gegen den Feind ihres Hauses, den Angehörigen eines fremden Geschlechtes, in ungerechtem Zorne auf. Damit, mit dieser Erklärung müßten wir also von der Gestalt, die uns bisher als Ideal nicht nur der antiken Weiblichkeit erschien, die wir bisher der Goetheschen Iphigenie zur Seite stellten, als von einer schönen Illusion Abschied nehmen und der modernen Umwertung für ihr Werk historischer Erleuchtung noch reichen Dank wissen. Gegen diese Auffassung ist nun auch sogleich Protest erhoben, ja, sogar etwas zuviel Protest, also daß man mit berechtigtem Spott darauf hat hinweisen können, daß der Programmzwang zu Ostern seit einiger Zeit ganze Scharen von Seelenkündigern ins Feld riefe, die für das Problem eine neue befreiende Lösung gefunden. Eine eigene Auffassung hier entwickeln zu wollen, könnte also mehr als bedenklich heißen. Aber an dieser Frage hängt nun einmal so viel, daß wir sie hier unmöglich unerledigt lassen können. Versetzen wir uns also nun noch einmal an die Seite der Antigone, denken wir ihre Worte noch einmal durch.

In welcher Lage befindet sie sich doch? Sie geht zum Tode, ein Mädchen; Vater, Mutter und Bruder hat sie verloren, ihr Bräutigam, von dem sie übrigens nie redet, kann ihr nicht helfen. Sie hat bisher dem Tode getrotzt; nun aber rückt das Bild, unter dem, wie Schiller sagt, die Menschheit erschlappt, in greifbarste Nähe. Sie hat nichts vom Dasein gekostet; mit antiker Offenheit spricht sie aus, was jedes Mädchen in solcher Lage empfände, sie jammert, daß ihr des Weibes Los nicht beschieden gewesen. Von niemandem beklagt, in der Einsamkeit des Daseins, die dem Weibe das Schwerste auf Erden ist, wandelt sie, die sich keiner Schuld bewußt ist, den letzten Gang. Sie hat Männertat geleistet, weiblichsten Sinnes voll; das Zagen auf dem letzten Wege ist das natürlichste Recht des Menschen. So schaudert auch Agnes Bernauer, zum Tode bereit, zurück vor dem Sprunge ins feuchte Element, so Hauptmanns „Hannele“ vor dem düsteren Geist mit dem Schwerte. Zwischen zwei Klageliedern faßt sich Antigone nun noch einmal zur

Rede. Der Gedanke an den Hades bringt ihr unter anderen Gestalten wieder die des Bruders herauf, um den sie leidet, für den sie alles getan hat. An Haimon, den Lebenden, denkt sie nicht, sie erwähnt ihn niemals. Man hat dies dadurch zu erklären gesucht, daß ein attisches Mädchen seine Liebesgefühle überhaupt nicht auf der Bühne profanierte. Richtig ist jedenfalls so viel, daß Antigone in der Versagung der Ehe nur das Gesetz der Natur, nicht ein individuelles Bedürfnis unerfüllt sieht. Aber daß die Mädchen, Antigone und ihre Schwester, von Haimon oft gesprochen haben, bezeugt doch Ismenes Ausruf (V. 571). Nur jetzt hat Haimon hier gar keinen Platz, in Antigones augenblicklicher Zwangslage kann der Dichter ihre Gedanken nur fast hypnotisch auf ihren Bruder bannen. Und weiter. Wir haben oben (S. 64) gesehen, daß Antigone, entschlossen ihren Bruder zu begraben (V. 71 ff.), diesen Entschluß noch mit Vernunftgründen unterstützt. Wir kennen das antike, d. h. das griechische Herz noch viel zu wenig, um zu sagen, welche Gefühle damals möglich waren und welche nicht. Man hat mit vollem Rechte auf eine Stelle in Euripides' Alkestis aufmerksam gemacht. Das wackere Weib, das für ihren Schwächling von Gatten sterben will, hält ihm dies Opfer mit eigenartigen Worten vor:

> Ich sterbe, freilich tat's mir wenig not,
> Denn leicht wohl hätt' ich manchen guten Mann
> Bekommen können in Thessaliens Land
> Und mit ihm einen stolzen Herrschersitz.

Eine solche Betrachtungsweise ist uns mindestens fremdartig, wo es sich um heiße, zum Tode für den Mann bereite Gattenliebe handelt. Hier, in der Antigone, argumentiert ebenfalls ein fühlendes Weib sehr akademisch. Aber wir können diesen Anstoß, den unser modernes Herz empfindet, das von der Antigone sich deshalb einen modernen Begriff gemacht hat, weil so vieles in ihr sich mit unserem innersten Fühlen deckt, nicht entfernen noch ausgleichen; die Stelle ist einmal da und muß als Ganzes in das Wesen der Antigone aufgenommen, darf auch nicht nur aus unserem eigenen psychologischen Fühlen erklärt werden. Vor allem aber darf die Stelle des Herodot, und wenn Sophokles sie noch so sehr vor Augen gehabt hat, nicht zu intensiv mit dieser verglichen werden. Für jeden, der die Herodotstelle nicht kennt, bleibt Antigones Wort nur ein ihm nach seinem Empfinden unsympathisches Räsonnement, nicht eigentlich unlogisch. Die Vergleichung mit Herodot erst ergibt, daß des Intaphernes Weib zu ihrer Entscheidung berechtigter ist als Antigone. Aber welcher Zuhörer mußte denn gleich diesen Vergleich ziehen, und die Stelle sofort vor Augen haben? Für Kommentatoren schrieb doch Sophokles nicht! Und ferner, konnte Sophokles denn nicht die Geschichte etwas umbiegen und ihr eine andere Pointe geben? Der antike Mensch, dem viele, die sich sonst wohl für die Antigone begeistern, „Herzenshärtigkeit" vorwerfen, ist eben ein so eigentümliches Gemisch von Ge-

müt und klarster, kühlster Überlegung, von erhabenen Empfindungen und Freude an Pointen, daß wir erst noch sehr viel mehr Beobachtungsmaterial sammeln müßten, ehe wir eine solche Stelle für absurd erklären.

Man hat nun auch schon früher, treu der alten Tradition von der unumgänglichen tragischen Schuld, bei Antigone nach der Schuld gefragt und sie mit erhabenem pädagogischen Stirnrunzeln richtend erkannt. Auflehnung gegen die Staatsgewalt! so lautete das Verdikt. Mit ähnlichem Rigorismus hat man auch die Emilia Galotti, hat man Hamlet straffällig befunden, ohne zu ahnen, daß das Kunstwerk eine Welt für sich bleibt und nur aus sich selbst beurteilt werden muß. Eine solche Anschauungsweise ist demnach hier ganz verfehlt. Mehr als Sophokles für die Antigone kann ja kaum ein Dichter für die selbsterwählte mythische Gestalt, für die selbstgeschaffene Gestalt eintreten. Retten kann die Gottheit freilich das fromme Mädchen, die der ungeschriebenen Gesetze Anwalt ist, nicht; aber durch den Mund ihres Priesters, des Teiresias, spricht sie indirekt ihren Segen aus über die heldenhafte Tat. Und sollen wir denn wirklich annehmen, der Dichter habe mit solcher Objektivität die Halsstarrigkeit der Antigone geschildert, derselben Antigone, die er später im „Ödipus" auf Kolonos in unendlich ergreifender Erscheinung, den blinden, verstoßenen Vater leitend und tröstend, uns vorführt! Dann hätten wir es doch mit einer Art von poetischem Widerruf, d. h. in diesem Falle mit einer vollständigen Abnormität des literarischen Lebens zu tun, die den Zeitgenossen und der Nachwelt schwerlich hätte entgehen dürfen. Gewiß sollen uns ja nicht an sich achtbare und liebenswürdige Gemütsgründe verhindern, liebgewordene Vorurteile aufzugeben, aber ich glaube, auch auf dem Wege ruhigen Denkens kommen wir hier zurück zu der alten Beurteilung der Antigone, zur Begeisterung für die Gestalt, die besonders edlen deutschen Frauen zu allen Zeiten teuer gewesen ist — und hoffentlich in Zukunft nicht minder teuer bleiben wird. Die Anschauung, die ein großer Dichter vertritt, die Rolle, die er in der Mit- und Nachwelt spielt, erreicht er nicht durch tendenziöse Sentenzen, sondern durch die einfache Wirkung seiner Charaktere, allein durch ihre Handlungsweise. Wie Homer das Weib ansah, das sagt er uns weder in tadelnden Sprüchen noch in Lobeshymnen, das zeigt er uns durch die Tat des Dichters, die geschaffene Gestalt. Helena, die leichtsinnige, liebreizende, durch Schwäche versöhnende, Andromache, die, gleich wie Antigone im Bruder, in ihrem Gatten, da sonst alles ihr Teure gestorben, alles besitzt, die duftige Jungfrau Nausikaa, Penelope, die zwanzig Jahre ihrem Gatten nachweint, derweil der schlaue vielseitige Eheherr mit schönen Zauberweibern kost, Hekabe, die treue Mutter, die dem geliebten Sohne voll süßer Mutterzärtlichkeit mit höchst ungeeigneten Stärkungsmitteln naht, Eurykleia, die gute alte Duenna: sie bleiben ewig wahre Gestalten aus unmittelbarster Anschauung weiblichen Daseins. Hier, in dieser glänzenden Welt, ist das Weib dem Manne gleich, wie es sein soll. In Hellas, im Mutterland ist das später vielfach anders geworden. Dem guten Vater Hesiod,

dem schwer arbeitenden, dem widerwilligen Boden mühsam die Früchte abringenden Bauernpoeten, will das schwache Weibervolk zum besten Teile nur den Eindruck unnützer Drohnen machen. Die Schätzung der Frau geht in Hellas zurück. Da schafft die attische Tragödie erfreulichen Wandel. Aischylos behandelt in seinen Danaiden die Sage, die in eines Weibes Seele die Liebe stärker sein ließ als das strenge Gebot des Vaters, und die Gottheit tritt gegen menschlich willkürliches Rechtsetzen für das natürliche, das göttlich immanente Recht der Liebe in die Schranken (vgl. S. 30). Unendlich viel Höheres ist in der Darstellung eines ähnlichen Konfliktes Sophokles gelungen. Er wußte oder ahnte, daß zwischen dem Recht-Beschließen des Mannes und dem dunklen Rechtsgefühl des Weibes eine unüberbrückbare Kluft sich öffne, daß die Frau nicht sowohl weniger Logik als der Mann besitze, nur eine andere, eine innerliche Logik, die der Mann zumeist nur dann versteht, wenn sie ihm bequem ist. Es ist das Recht des Individualismus gegenüber der kalten Herrenmoral, das Antigone sieghaft vertritt und noch sterbend schützt. So geht sie ihren schweren Gang, in ihrer Verlassenheit beispiellos leidend, aber Beispiel schaffend. Denn was der große attische Tragöde in dem Phantasiegebilde der Dichtung als ewige Wahrheit hingestellt hat: die ungeschriebenen Gesetze des Herzens, das Gefühl vom Recht sind stärker als die Waffen der Macht, darum: ihr sollt Gott mehr untertan sein als den Menschen! das ist in Sokrates, wie schön bemerkt worden ist, und in allen denen Tatsachen-Wahrheit geworden, die für der Menschheit innerste Güter ihr Leben vor dem Richterstuhle der Gewalt verwirkt haben. Denn lebend siegen ist nur halber Sieg. „Gibst du nicht auch dein Leben hin, so wisse, daß du nichts gegeben", sagt Ibsen in einem seiner ältesten, seinem tiefsinnigsten Drama.

Alle anderen Gestalten sind nur Folie zu dieser einzigen königlichen Erscheinung. In erster Linie Ismene, die holde, zarte Schwester, die „Rose ohne Dornen, eine Taube sonder Gallen", dann aber auch Haimon, der heftige, aber doch schwache Bundesgenosse seiner Braut. Wir hören, wie mehrfach bemerkt, kein Wort der Liebe zu ihm aus Antigones Munde: wer dies vermißt, versteht des Dichters Absicht nicht. Aber er liebt die Braut, er zeigt durch seinen jugendlich verfrühten Selbstmord, wie teuer sie ihm ist. Und Folie ist schließlich auch Kreon. Er, der eben König gewordene Herrscher, der Parvenu aus der Seitenlinie, der gleich durch harte Maßregeln zeigen will, daß jetzt ein anderer Geist in Theben regiert, der überall seine Augen und Ohren hat, der seinem Sohne Haimon schmeichelnd, voll bösen Gewissens entgegentritt: wie versinkt sein Herrschergrimm und seine Staatsweisheit vor der göttlichen Torheit der wahren Königin des Dramas! Den besten Hintergrund aber schafft die Gestalt des Teiresias. Der Greis, der der Gottheit Geheimnisse erforscht, der überirdischer Offenbarungen gewürdigt wird und das Mädchen, das davon nichts ahnt, das nur dem inneren dunklen Drange der Natur folgt: welch einzig große Komposition!

Das ist Antigone! Ich schmeichle mir hier nicht, des Dichters Linienführung völlig erkannt zu haben, denn ein echtes Kunstwerk bleibt bekanntlich wie ein Naturwerk für unseren Verstand immer unendlich. Aber vor modernen Angriffen ihr Bild nach besten Kräften geschützt zu haben, das will ich hier wenigstens versucht haben. Denn es hängt, wiederhole ich, so unendlich viel daran. In der Antigone stellte der große Athener seinem oft so leichtsinnigen Volke ein Bild höchster Weiblichkeit und eines ganzen Menschen dar. Es war dem Athenervolke wie eine Warnung, nicht mit banalen Sentenzen über das andere Geschlecht sich abzufinden, und zum Teil ist die Warnung befolgt worden. Die Tochter aus dem verfluchten Geschlechte des Ödipus, „die Blume aus dem Moder", wenn ich mich eines Immermannschen Bildes bedienen darf, die Hüterin der heiligsten ursprünglichsten Menschenrechte, sie ist die Ahnherrin geworden aller jener köstlichen Frauengestalten der Dichtung bis auf Goethes Frauengestalten. So plastisch in seiner antiken Geschlossenheit Sophokles vor uns steht, so dunkel in seinem vieldeutigen Symbolismus der alte Goethe, es ist doch, als wäre auch in die Seele des antiken Dichters ein Strahl der Ahnung von dem gefallen, was Goethe das viel mißbrauchte, unbegreiflich hohe Wort: das Ewigweibliche auf die Lippen legte. So ist Antigone über die Zeit und ihren Wechsel erhaben, wenn der Dichter sie auch mitten in die thebanischen Kämpfe hineingestellt hat. Sie ist zum leuchtenden Symbol der um Haß und Streit der Parteien unbekümmerten Gefühlssicherheit, der nur der Natur gehorchenden Weiblichkeit, sie ist die Interpretin geworden der Gesetze des Herzens, der Gerechtigkeit, die vor Gott gilt.

B. Aias.

Vielleicht erst als 56jähriger Mann brachte Sophokles seine Antigone zur Aufführung. Alle anderen erhaltenen Dramen fallen in sein Greisenalter. Man hat dies zwar vom „Aias" bezweifeln wollen und aus sehr äußerlichen Gründen für eine frühe Aufführung des Dramas plädiert. Um von ganz nichtigen technischen Einwendungen abzusehen, hat man hervorgehoben, das Stück passe, weil es durch versöhnenden Ausgang die Wucht der ersten Hälfte breche, nicht in die reife Zeit des Dichters. Ja, dann durfte Goethe auch nicht die „Pandora" nach der „Iphigenie", nicht Schiller die „Maria Stuart" nach dem „Wallenstein" dichten. Daß aber der „Aias", den schon die alten Kritiker nicht tragisch genug fanden, einen versöhnenden Schluß hatte, daß die Geschichte mit dem Selbstmorde des Helden nicht aus war, ist gar kein Beweis gegen eine späte Datierung des Stückes. Der Dichter behandelt einen Mythus, den er erschöpfen will. Sophokles wußte wohl, was eine Tragodía war, aber noch gar nicht, was tragisch heißt. Diese Begriffsformulierung im ästhetischen Sinne ist erst ein Resultat späteren Nachdenkens über die Gesamtheit der Dramen, die am Dionysosfeste zur Aufführung kamen. Wenn im „Ödipus auf Kolonos", dem allerspätesten Stücke des uralten

Dichters, der Held einen versöhnenden Lebensabschluß findet, so ist das doch auch mitnichten tragisch zu nennen, ebensowenig wie der geheilte Philoktet eine Tragödie in unserem Sinne ist. Überlegen wir ferner, daß im „Aias" sehr viel mehr Sentenzen als in der Antigone vorkommen, der Dichter hier also wie auch sonst in späten Stücken unter dem Einflusse dessen, der in Sentenzen schwelgt, des Euripides zu stehen scheint, so kann einer späteren Ansetzung schwerlich viel im Wege stehen.

Wann das Drama nun in der Orchestra gespielt worden ist, vermag ich freilich noch nicht genau anzugeben. Aber ich möchte es in nicht allzu weite Entfernung von der Antigone rücken. Es handelt sich hier zum Teil um einen ähnlichen Konflikt. Dies zu verstehen, wollen wir den Gang des Stückes in Kürze an uns vorüberziehen lassen. Aias ist aufs schwerste in seinem Ehrgefühle gekränkt: beim Streite um die Waffen des toten Achilleus hat man nicht ihn, sondern den Odysseus als würdig des Besitzes erkannt. Finsteres brütend ist der Held davongegangen, er will die Atriden töten, vor allem aber Rache an Odysseus nehmen. Aber Pallas Athene verwirrt ihm die Sinne, er stürzt sich auf eine Schafherde, und im Wahne, seine Feinde vor sich zu haben, zerfleischt er die unschuldigen Tiere mit Geißelhieben. Pallas Athene zeigt ihn nun in diesem Zustande ihrem klugen Liebling Odysseus. Aber gegenüber der Göttin, die da findet, das süßeste Lachen sei das über einen Feind, ist Odysseus der milde, edle Mensch geblieben, wie ihn schon Homer kennt, der maßvolle Held, den sein Sieg über den großen Vorkämpfer der Achäer vor Troia gereut. Endlich erwacht Aias aus seinem Wahnsinn, und wie er nun sieht, daß er, an dessen Händen das Blut unzähliger Feinde klebt, sich an Lämmern vergriffen hat, da findet er nur einen Ausweg aus solcher Schmach, den Tod durch eigene Hand. Von seiner Lieblingssklavin, der Tekmessa, die hier als nichts weniger denn eine Sklavin und Dienerin, sondern als vollberechtigte Gattin erscheint, treu und liebevoll, wie sophokleische Frauen es fast immer sind, von ihr läßt er sich seinen kleinen Sohn bringen. Wieder atmen wir homerische Luft, wenn wir nun den Helden gleich Homers Hektor in dem unsterblichen Sange „Hektor und Andromache" das unmündige Kind zum Abschied segnen sehen, wenn wir das Wort hören, das ja aus jedem Vaterherzen als erster, letzter, als einziger Wunsch sich auf die Lippen drängen muß:

O werde, Kind, beglückter als der Vater einst!

Tekmessa ist in schwerer Sorge, sie ahnt, was der Finstere will, ihn aber zurückzuhalten wagt sie nicht. Aias tötet sich nun, nachdem er vom himmlischen Lichte Abschied genommen, mit dem Schwerte, das ihm einst Hektor geschenkt. Herbei eilt sein Halbbruder Teukros, um die Leiche vor Mißhandlung und Schimpf, die ihr drohen, zu schützen. Doch gegen Menelaos und den später als Verstärkung nahenden Agamemnon scheint er zu schwach: zwei Brüderpaare gegeneinander, hier Teukros, der den toten Bruder schützen will, dort die beiden haßentflammten

Atreussöhne, welch ein prachtvolles Bild! Da, als der Streit bösen Ausgang nehmen will, als der widerwärtige Haß zu siegen scheint, tritt Odysseus auf die Seite seines toten Feindes. Was das Altertum nach dem gangbaren Dogma nicht kennt, was man höchstens einem stillen Denker wie Platon zugibt, die Lehre von der Feindesliebe, vom Verzeihen, es vollzieht sich als göttlichstes Beispiel in der Orchestra des attischen Theaters und wird ewig schönes Ereignis: Odysseus gibt den Leichnam des Feindes den Seinen zur Bestattung zurück. Und noch mehr ist geschehen: wenn in der Antigone die Gottheit durch den Mund ihres Sehers die Schändung der Leiche verhinderte, hier tut es ein Mensch, den der natürliche, aber niedrige Rat der Athene, des Feindes zu spotten, ungerührt läßt. Das ist athenische Humanität, das ist der Mensch, wie er sein soll. Und diesen Schluß, den der Dichter frei, nicht nach irgendeinem Mythus geschaffen, ihn sollten wir, wie man neuerdings gewollt, aus dem Drama tilgen! Eins aber erkennen wir nun unschwer: das Stück in seiner Neubehandlung des Konfliktes, in seiner ganz einzigartigen Lösung kann nur einer späteren Entwickelungsperiode des Sophokles angehören. Gewiß ist es darum nicht schöner als die Antigone, über die hinaus es im attischen Drama keine Erhebung gibt; aber da nächst dem unmittelbaren Eindrucke einer dichterischen Schöpfung die Frage nach den Wandlungen im Dichtergemüte von hoher Wichtigkeit bleibt, so darf dem Aias hier an dieser Stelle der gebührende Platz nicht fehlen, wir dürfen dem Stücke nicht, wie die Atriden dem Leichnam des Helden, ohne Ehrfurcht gegenüberstehen.

3. Euripides. Sein Leben und seine Persönlichkeit.

Literatur: Wilamowitz: Euripides' Herakles 1. Aufl. Bd. I, S. 1ff. Gomperz: Griechische Denker. Leipzig 1902. Bd. II, S. 8 ff. Übersetzung: Bruch: Ausgewählte Dramen des Euripides. Minden i. W. 1883.

Wir erwähnten schon oben den Namen des Euripides und redeten vom Einflusse des Dichters auf den alternden Sophokles. In der Tat wird man, wie wir schon öfter betonten, dem griechischen Literaturleben jener Zeit, der Entwickelung der Tragödie nicht gerecht, wenn man die Kapitel: Aischylos, Sophokles, Euripides hintereinander abhandeln wollten. Wir sahen, daß und wie Aischylos und Sophokles gegenseitig aufeinander gewirkt haben; auch Sophokles lernte von der Form des Euripides: das ist eine seit langem bekannte Tatsache. Es war die einzige Konzession, die der alternde Dichter der Neuzeit Athens machte, sonst blieb er von dem, was diese späte Epoche bewegte, fast unberührt. Traurige Stimmungen und bange Gedanken konnten sich auch seiner bemächtigen, den man sich so gern wie falsch immer in heiterem klassischen Glanze vorstellt, solche Stimmungen gewannen denselben Ausdruck wie bei jedem Phantasiemenschen, aber wildleidenschaftliche Sentenzen als ein „Säemann der Zerstörung" auszustreuen, mit der Gottheit, die diese schlechteste der Welten geschaffen, zu hadern, das lag nicht in seiner

hohen Natur: das war des jüngeren Meisters Stärke, von dem wir jetzt eine Zeitlang zu reden haben.

Euripides war etwa um 480 v. Chr. auf Salamis geboren worden; dort lag das Gut seines Vaters. In der Einsamkeit der Insel wuchs er heran, einsam, wie es Inselbewohnern so leicht geht, ist er durchs Leben geschritten. Für ihn haben die Freiheitskriege seines Volkes nicht den Wert mehr, wie für den alten wackeren Marathonkämpfer Aischylos und für den, der das Werden der attischen Großmacht mit den zukunftsgläubigen Augen des Jünglings ansah, für Sophokles. Euripides nimmt das Erworbene als Besitz, den es nicht mehr zu erweitern gilt, hin. Die antiken Literarhistoriker, deren Wert hier schon öfter charakterisiert worden ist, wissen nun viel von dem jämmerlichen Familienleben des Dichters zu erzählen. Da soll sein Vater ein athenischer Höker gewesen sein, die Mutter eine Art Gemüsehändlerin, die ihre Kunden betrog; auch in der Ehe hatte der Dichter nach den angeführten Quellen Unglück, seine erste Frau hinterging ihn, die zweite auch. Wir vernehmen hier den Spott der urteilslos giftigen, in diesem Falle nicht einmal besonders witzigen Komödie, die sich nie genierte, das Privatleben eines bekannten Mannes anzugreifen oder, wenn dieser eigentlich nicht zu bemäkeln war, die Freiheit der eigenen, nicht immer sehr reinlichen Phantasie unumschränkt walten zu lassen und munter darauflos zu fabulieren. Aber irgendeinen Anhalt mußten sie doch haben, wird man einwenden. Gewiß, und der Anhalt war, daß Euripides' Dichtung an Stelle der erhabenen Frauengestalten des Sophokles in unendlichem Wechsel das Weib setzte, wie der Dichter es im Leben sah, d. h. durchaus nicht immer in der erhabensten Erscheinungsform. Die lockere Komödie fragte aber nicht, ob sich unter den vielen Frauen, die der Poet schilderte, auch solche fänden, des höchsten Preises wert, wie die Alkestis, die wir noch kennen lernen wollen, sondern sah nur auf die vielen, die der Dichter mit Schärfe gekennzeichnet hatte, und entnahm diesen Gestalten fröhlich das Recht, Euripides einen Weiberfeind zu nennen, der wohl durch fatale Erlebnisse im eigenen Heim zu solcher Anschauung gediehen wäre. Uns geht das hier nur vorübergehend an. Euripides, dessen Tage nicht mehr der Ruhmesglanz von Marathon und Salamis vergoldete, sah eben die Menschen wie sie sind, sah keine Helden mehr, sondern Sterbliche mit allen Fehlern, deren unser armes Geschlecht fähig ist, er hatte keine Lust am Manne noch am Weibe. Denn auch seine Helden sind oft höchst dürftige Gestalten, und auch dafür hat ihn der Spott der Komödie in reichstem Maße getroffen, diesmal unseres Erachtens nicht ganz mit Unrecht.

Euripides hatte Muße, sich selbst zu leben; seine Vermögensverhältnisse waren reichlich. Aber wenn ich ihn oben einen einsamen Menschen nannte, so bedeutet das nicht, daß er ein vergrämter Einsiedler war. Jedes seiner Stücke zeigt uns, wie unendlich reich und tief seine Menschenkenntnis entwickelt war. Er sagte seinen Zuhörern, was er

vom genus „Mensch“ hielte, und sie verargten es ihm nicht wenig, wenn er die schonungslose Sonde in ihr Gemüt führte, wenn er seine Forscheraugen ihnen recht ins Innere kehrte und Flecken zeigte „tief und schwarz gefärbt, die nicht von Farbe lassen“. Und so gaben sie ihm, der etwa 80 Dramen geschrieben, nur viermal den Preis. Aber so sehr sie der scharfe Kenner des menschlichen Herzens verstimmte, sie gingen doch immer wieder in seine Stücke, immer aufs neue gefesselt von dem Schonungslosen: ein psychologisch leicht erklärlicher Vorgang. „Wir wollen weniger erhoben und mehr gelesen sein“, dieser Spruch hat seine volle Wahrheit bei Euripides. Seine Sentenzen, bitter und wahr, lebten in aller Munde; aus seinen Dramen trugen die Athener, die in Sizilien zu Sklaven geworden waren, lange Stücke ihren syrakusischen Herren vor.

Sophokles war höher als seine Zeit; so wenig er auch mit blassen Schemen das athenische Theater bevölkerte, er glaubte doch an das Heldenhafte, als ein Lehrer seines Volkes zeigte er ihm, was reine Menschlichkeit vermöge. Gewiß, er litt wie jeder Athener unter dem Jammer des Peloponnesischen Krieges, er sprach seinen Gram aus: aber die inneren Kämpfe, die das griechische Dasein zerwühlten, mag er kaum in seiner hochgemuten Seele empfunden haben. An Euripides' Gemüt rütteln die Zweifel, die die Philosophie jener Zeit erweckt hatte, rüttelt die Frage nach dem Woher und Wohin, nach dem Wozu des Erdendaseins. Er ist ein gelehrter Dichter, der mit den Philosophen jener Epoche entweder im Verkehr gestanden oder sonst von ihnen gelernt hat. Er vernahm von dem seiner Zeit in Athen lebenden ionischen Philosophen Anaxagoras, das Leben sei allein darum besser als Nichtgeborensein, damit der Mensch erkenne, was die Welt im Innersten zusammenhält. Er lernte ferner von den Sophisten. Der Name „Sophist“ ist durch Platon und die von ihm lernende Nachwelt etwas gar zu sehr in Mißkredit gekommen, also daß man heute unter „sophistisch“ nur ein spitzfindiges, der eigenen Halbwahrheit oder Unwahrheit stillbewußtes, fast jesuitisches Wesen versteht. Aber man hat die Sophisten, wie wir erst jetzt allmählich erkennen, doch etwas falsch eingeschätzt. Diese Leute nannten sich Sophisten in dem Sinne von Weisheitslehrern, Lehrern einer Weisheit, die sie nicht für sich zu besitzen meinten, sondern wie jeder echte Lehrer in steter Arbeit und stetem Denken erweiternd zum Besten der Menschheit, zur Erhellung des Denkens vortrugen. „Halb Professor und halb Journalist“, wie man das neuerdings schön ausgedrückt hat, wandte sich der Sophist an die Jugend wie an das reife Alter. Er wollte das Volk aus seiner Denkfaulheit aufrütteln, ihm zeigen, daß, was es bisher so widerspruchslos als feststehende Begriffe hingenommen, gar sehr der Prüfung bedürfe. Verhaßt war den Sophisten das Leben in den Tag hinein; wer lebte, sollte sich einmal über die Gewohnheit des Daseins klar werden, sollte mit umspannendem Blicke einmal die Nöte des Daseins sich vorführen.

Wer aber vor dem Tode bangte, sollte nicht minder sich die Frage vorlegen, was er denn eigentlich fürchte, ob wirklich der Tod eine substantielle Macht heißen dürfe. Wer ferner z. B. vor Gericht eine hochpathetische Rede vernommen, wer mit dem Brustton der Überzeugung als Richter sein Schuldig oder Unschuldig ausgesprochen und mit dem erhebenden Bewußtsein von dannen geschritten, daß er dem Rechte durch sein Rechtsgefühl zum Siege verholfen, dem sollte mit unbeugsamer Logik gezeigt werden, wie schwach und bildungsbedürftig sein Rechtsetzen gewesen. Die Sophisten haben nicht sowohl, wie ihnen immer wieder nachgesagt worden ist, gelehrt, die schlechte Sache zur guten zu machen, sondern, indem sie zeigten, daß im menschlichen Verstande die Mittel vorhanden seien, ebenso viele und ebenso triftige Gründe zugunsten des Für wie des Wider aufzubringen, lehrten sie, daß man noch lange weit entfernt sei vom Vollbesitze der Wahrheit. Über die Wahrheit selbst freilich wußten sie dann keine Auskunft zu geben; sie waren nur durch die Negation der bisherigen Denkweise Bahnbrecher für eine spätere Zeit, da von ihnen lernend, aber sie weit überflügelnd Sokrates und Platon die ewige Position des sittlich Guten als der Wahrheit ohne Schein gewannen. Der Schüler der Sophisten ist Euripides gewesen und sicher ihr bester, der ihre Folgerungen verstand, er, der ebensowenig wie sie die Stirn gehabt hat, die schlechte Sache vor sich selbst durch noch so scharfsinnige Gründe zur besseren zu machen. Aber eins muß doch hier gleichwohl betont, bzw. wiederholt werden. So gewaltig wie die letzten Dramen des Aischylos, so klassisch groß wie Sophokles steht Euripides nicht vor uns. Er reißt uns hinein in den Strudel der Empfindungen, führt uns durch alle Tiefen des Daseins, aber fast nie auf die Höhen. So fein er im einzelnen charakterisiert, so scharf auch uns seine Sentenzen treffen, so sehr ist ihm die Tendenz Hauptsache, so wenig fühlt sich unser Gemüt erweitert und gelöst, wenn wir ein Drama von ihm vernommen. Da ihm alles auf die Charaktere ankommt, so vernachlässigt er oft den äußeren Aufbau. Das Drama beginnt fast stets mit dem Monologe einer Person, oft einer Gottheit, die sehr kunstlos die Exposition gibt und alles sagt, was zu wissen nötig ist. Und ebenso schlecht ist zumeist die Lösung des Konfliktes gearbeitet. Wenn die Sache sich völlig verwickelt hat, ein Ausweg nicht mehr möglich ist, so erscheint ein Gott, der die Lösung herbeiführt: das ist der berühmte deus ex machina, der Maschinengott, der von der Flugmaschine herangeführt wird. Durch fast 17 Dramen — so viel sind uns außer einem Satyrspiel erhalten — hindurch fortgesetzt wirken diese Kunstmittel etwas ermüdend. Am ehesten läßt sich der Nachfolger des Aischylos und Sophokles, ein Nachfolger nicht im zeitlichen, sondern in kulturellem Sinne, mit dem Epigonen Schillers und Goethes, mit dem philosophisch gebildeten Hebbel vergleichen. Auch Hebbels Personen reden ja oft genug nicht in den ihrem Charakter entsprechenden Worten, sondern häufig alle gleich, d. h. wie der Dichter aus seiner

Zeit heraus empfand. Bei Aischylos und Sophokles vergessen wir wie bei den besten Stücken unserer Dichtungsheroen über der Schöpfung den Schöpfer, bei Euripides und Hebbel bleibt meist am interessantesten die dahinterstehende Persönlichkeit des Dichters selbst. Auch dies ist ein Genuß, wir reichen durch die Verse, die unser Ohr vernimmt, hindurch einem leidenden, einem von Zweifeln an sich, der Menschheit, der Welt gequälten Menschenkinde verständnisvoll die Menschenhand, ein Genuß bleibt es, aber der höchste, der reinste ist's nicht mehr.

A. Alkestis.

Zeit des Stückes; Fabel. Im Jahre 455 war Euripides zum erstenmal aufgetreten, ein ungefähr Fünfundzwanzigjähriger. Die Stücke dieser Tetralogie aber sind nicht erhalten; das Drama, das wir dann zunächst kennen, ist die Alkestis. Sie wurde wohl bald nach Sophokles' Antigone im Jahre 438 gegeben; vielleicht darf es kein Zufall heißen, daß nach diesem überwältigenden Drama, das uns die edle Jungfrau in ihrer schlichten Hoheit vorführte, der jüngere Dichter versuchte, die Treue der Ehefrau, die Treue bis zum Tode zu schildern. Die Fabel ist kurz diese:[1]) Admet soll sterben, es ist ihm aber der Spruch zuteil geworden, daß, wenn jemand für ihn in den Tod zu gehen bereit sei, er seinem Schicksale sich entziehen könne. Admets alte Eltern haben das Leben noch zu lieb; da bietet sich seine Gattin als Opfer dar. Er nimmt es an, und der Todesgott führt die Frau hinweg. Da erscheint Herakles und erfährt allmählich, warum das Haus in tiefer Trauer stehe. Kurz entschlossen fällt er den Todesgott an, zwingt ihm seine Beute ab und führt die tief verschleierte und noch vom Mysterium des Todes umgebene Gattin dem Manne wieder zu.

Idee des Dramas. Es ist ein Drama voll vom Tode, von Todesgedanken, Todespein, so tief ans Herz greifend, daß es fast notwendig wurde, nach all den trüben Vorstellungen, die es erweckt, durch eine gelegentlich erheiternde Figur — es ist hier Herakles — und durch einen glücklichen Schluß eine Entlastung der Gemüter zu schaffen. Den antiken Kritikern späterer Zeit freilich, die den Begriff der Tragödie schon ganz als „Trauerspiel" fassen, blieb es vorbehalten, etwas vom Satyrspiel in der Todestragödie zu wittern.

Eine Tragödie vom Tode: das war etwas ganz Neues in Athen. Mit Schaudern hatte man in Aischylos' Eumeniden die Scheusale der Tiefe, die Rachegöttinnen aus ihrer dunklen Erdhöhle zum Lichte des attischen Tages emportauchen sehen. Nicht dasselbe, aber ein Ähnliches wagte der jüngere Poet, wenn er die Gestalt des dunklen Gottes selbst beschwor. Wie mag durch der leichtbewegten Athener Reihen ein Schauern gegangen sein, wenn sie den ernsten Gott erkannten, der über

---

1) Ich setze hier die Übertragung von Bruch voraus; obwohl sie nicht viel wert ist, kenne ich doch keine bessere.

das Leben waltet, der am liebsten die Jugend mit unentrinnbarer Waffe trifft, nicht anders als wenn wir, die hochgebildeten Menschen der Neuzeit, deren Leben doch auch ein Weg, im besten Falle ein langer Weg von einem Grabe zum anderen bleibt, ihn wahrnehmen in jener ergreifenden Szene des Hauptmannschen „Hannele", den opfersicheren düsteren Engel, dem der moderne Dichter das Schwert in die Hand gibt wie Euripides. Wir wissen sonst wenig, wie der antike Poet ihn sich gedacht hat und ihn darstellen ließ. Auch das Altertum hat, wie wir neuerdings gelernt haben, Totentänze gleich dem Mittelalter gekannt, Gerippe unter fröhlichen Zechern. Aber in solcher oder ähnlicher Gestalt ist er schwerlich in Euripides' Drama aufgetreten. Auch nicht in jenem unendlich edlen, ernsten Bilde, wie ihn die spätere Kunst darstellt, jenes schönen geflügelten Jünglings aus dem Vatikan, in dem man lange einen Eros gesehen, mit gesenktem Haupte, schwermütigen Ausdruckes, dessen Linke den Bogen hält, dessen Rechte die Fackel stürzt. Er ist mit Eros verwechselt worden, sagte ich. Denn auch der Grieche erkannte die geheimen, unausdeutbaren Beziehungen, die zwischen Liebe und Tod ein zart unsichtbares Band flechten.

Nichts charakterisiert tiefer das griechische Gemüt, nichts läßt uns mehr in seine Gründe blicken, als wie es sich mit dem Tode abgefunden, wie es versucht, sein Wesen zu erfassen. „Wie die Alten den Tod gebildet" ist das Thema einer berühmten Lessingschen Abhandlung. Kein Mensch schwört bei aller Pietät heute mehr auf die scharfen, aber ganz und gar nicht umfassenden Thesen des Zuchtmeisters deutschen Denkens. Aber der Genius mit der gestürzten Fackel ward durch ihn zurückgeführt in unsere Vorstellungswelt und leider auch auf unsere Gräber, wohin das heidnische Symbol nicht gehört, wo es ein Sakrileg bleibt. Schiller dichtete in seinen jüngeren Jahren:

> Damals trat kein gräßliches Gerippe
> Vor das Bett des Sterbenden: ein Kuß
> Nahm das letzte Leben von der Lippe,
> Seine Fackel senkt ein Genius —

aber in späteren Jahren bekannte er:

> Lieblich sieht er zwar aus mit seiner erloschenen Fackel;
> Aber, ihr Herren, der Tod ist so ästhetisch doch nicht.

Nein, er war auch den Griechen nicht ästhetisch. Vater Homer kennt nichts Traurigeres als den Tod, vor dessen Schrecken er sonst sein olympisches Dichterhaupt nicht abwendet. Er weiß nichts Jammervolleres als das gespenstische Scheinleben im Hades, und ganz Griechenland ist ihm gefolgt, jahrhundertelang. Mochte die Theologie auch im 6. und 5. Jahrhundert verkünden, daß, wer die heiligen Weihen in Eleusis genossen, damit ein Anrecht auf die Unsterblichkeit erwürbe, der Schauer vor dem „fremden, nie umsegelten Land" ist stets der gleiche geblieben. Noch freilich gibt man dem Schmerze um einen Dahingeschiedenen in

der älteren Zeit keinen lautbewegten Ausdruck, man findet ein Genüge im liebevollen Totenkult. Da bringt die attische Tragödie neue Formen auf, sie dringt hinein in die letzten Geheimnisse.

Kein Dichter schonungsloser als Euripides. Mit jener Tiefe des Geistes und Gemütes zugleich erforscht er, welche Gefühle hoher und oft auch niedrigster Art das Bild des Todes in der menschlichen Seele weckt; rücksichtslos reißt er den Schleier hinweg, den unklarer frommer Glaube, den der oberflächliche Trieb zur Selbstberuhigung um die Gestalt des Thanatos immer wieder legen möchte. Und nach ihm, da die Tragödie des attischen Volkes Wesen gereinigt, vertieft und erhoben hat und die ganze Volksseele gelöst, da wissen sie dem Schmerze um das verlorene Leben den Ausdruck zu geben, den zwar heute wenige mehr kennen, der aber alle, die von ihm wissen, immer aufs neue rührt und erhebt. Die vielen tiefergreifenden Abschiedsszenen auf den athenischen Grabsteinen reden eine unverkennbar deutliche Sprache allmenschlichen Leides. —

Aber es gilt sich auch zu wappnen gegen den Tod. Wo Euripides' kühner, doch oft so negativer Geist trauernd versagt, da tritt die Philosophie ein. Sokrates' ganzes Leben ist eine Vorbereitung auf den Tod; sterben lehren wollte er seine Jünger, und es ist ihm gelungen. Und ihm sind viele gefolgt; im immer wiederholten Hin und Her der Meinungen erkennt man als häufiges Motiv griechischen Denkens die Frage: wie verhalten wir uns zu unserem Ende? Mag man den Glauben des Platonikers an die Ewigkeit der Seele vernehmen, die materialistische Anschauung des Epikureers, den Spott des Kynikers: sie wissen alle, welche Frage jedem ernster Denkenden als der Fragen erste und letzte die ringende Seele bedrückt. In vielen und inhaltsreichen Trostschriften versucht sich das antike Herz Gewißheit über die letzten Dinge zu schaffen bis zu dem Augenblicke, da die Jünger Christi den Auferstandenen empfanden. Es ist das eine lange Entwickelung, die wir hier nicht zu verfolgen haben: an ihrem Eingange aber steht Euripides' Alkestis.

Charaktere. Das Drama eröffnet aufs würdigste für uns die lange Reihe euripideischer Dichtungen, denn es ist eine bedeutende Leistung. Die Götter- und Heroenrollen sind freilich schwach; Apollon, der hier nicht übel als Schutzgeist des Hauses verwendet den Prolog spricht und als Lichterscheinung in trefflichsten Gegensatz zu dem dunklen Todesgott tritt, spielt schließlich doch eine sehr verlegene Rolle, besonders da, wo er wie ein Knabe mit seinem starken Bruder Herakles renommiert; und auch Herakles, auf dessen Charakteristik wir noch zurückkommen wollen, ist kein Heros im eigentlichen Sinne mehr, nicht mehr der Lieblingssohn des Zeus, der die Menschheit als fleischgewordene Kraft des höchsten Vaters von allem Elend befreit, ja die Pforten der Hölle sprengt und noch nicht, wie die spätere Zeit ihn sah, die Verkörperung der sittlichen Arbeit des Menschengeschlechtes, sondern ein einfacher starker

Mann. Aber nun die Menschen selbst, wie hat sie der Dichter geschildert! Voran Alkestis, die hier das tut, was Antigone getan, was auch der moderne Wahrheitsprophet und unnachsichtige Förderer des absolut Guten, Ibsen, in seinem „Brand“ verlangt, Alkestis, die ihr Leben für den geliebten Mann einsetzt. Sie handelt, wo er redet; nur in wenig Worten, wie es ja auch unter Gatten nicht anders nötig ist, spricht sie ihm von ihrer Liebe. Ihren Schmerz vom Leben zu scheiden, den rein physischen wie den psychischen kann sie nicht verhehlen, besonders geht ihr der Abschied von den Kindern nahe, und von unvergleichlicher Hoheit sind die ihren letzten Willen enthaltenden Mahnungen an Admet. Hier spricht die innerste köstliche Natur des Weibes als Mutter, vor der jeder Mann sich ehrfurchtsvoll beugen muß. Übertroffen sind diese Dinge nie wieder; denn selbst des römischen Dichters Properz berühmte „Königin der Elegien“ (V. 11), in der eine verstorbene Frau tröstend ihrem Gatten erscheint, ist nicht ganz ohne Sentimentalität, d. h. Unnatur. Diese stille Größe seiner Heldin hervorzuheben, hat Euripides mit feinem Sinne verstanden, indem er uns die ganze Umgebung der Frau bis auf die Dienerschaft herab, in ihrem tiefen Schmerze nicht nur um den Tod der Herrin, sondern eines Wesens, das ihnen mehr als Herrin war, vorführt.

Euripides ist der Poet des Weibes; das spüren wir gleich in diesem ersten Stücke. Wie jämmerlich fallen dagegen die Männerrollen ab! Vor allem der Gatte der Heroine. Er ist ja soweit ein ganz braver Mann; er hat die höfischen Formen des Anstandes inne, trotz seiner Trauer empfängt er den werten Gast Herakles bei sich und weiß dessen oberflächliches Taktgefühl rasch einzuschläfern. Er liebt ja auch seine Frau leidenschaftlich, er will ihr immer nachtrauern. Aber das ist auch alles: mit männlichem Egoismus nimmt er das ungeheure Opfer der Treuen, bis in den Tod Getreuen, an und mit widerwärtiger, jedoch sehr psychologischer Selbstverkennung jammert er in gräßlichem Widersinn: ach, könnte ich doch für dich sterben! Der jämmerliche Schwächling ist dann nachher auch fest davon überzeugt, daß sein Los als Witwer doch das schwerere sei, und je mehr er, auch ohne die Worte des Vaters, fühlt, was für eine Rolle er spielt, um so mehr versucht er durch sophistische Gründe sich einzureden, daß der Alkestis Schicksal doch ein besseres sei. — Und nun vollends der Vater: die lebendigste Illustration der dem Alter besonders eigenen krampfhaften Liebe zur Lebenshefe. Den Balken im eigenen Auge erkennt er nicht, aber den Splitter seines Nächsten, seines Sohnes wohl, und treffend spricht der Mitleidslose, der nicht in echtem Schmerze, sondern nur der Pflicht der Kondolenzvisite genügend bei Admet mit seinem Kranze und den Sprüchlein banalster Weltweisheit erscheint, gereizt wie er ist, das wahre Wort aus: du hast sie getötet. Eine Szene ist's voll tiefster Psychologie, greulich lebenswahr, wie die beiden jämmerlichen Männer, Vater und Sohn, sich wütend ihre Liebe zum Leben gegenseitig vorrücken.

Auch Herakles ist kein besonders erfreulicher Anblick. Ein braver, starker Kerl, voll guter Empfindungen, aber ganz oberflächlich. Er hat von Alkestis' Absicht vernommen, er hört, daß eine Tote im Hause sei, aber er macht sich weiter keine Gedanken dabei, fragt, so ernst er auch den Admet sieht, nicht länger nach, nimmt nach einigem Sträuben seine Gastfreundschaft an und läßt es sich so lange wohl, ganz gehörig wohl sein, bis ihn endlich ein Diener auf das Unschickliche seines Benehmens aufmerksam machen muß. Da werden seine besseren Triebe geweckt, er erkennt mit tiefer Dankbarkeit, wie nobel sich Admet benommen und bricht zur Tat auf, deren furchtbare Kühnheit er selbst als plumper Schlagetot kaum empfindet und die der Dichter, allem Heroenwesen entfremdet, auch nicht in das richtige Licht gerückt hat. Freilich ist ja auch die Heroentat des Mannes hier nicht mehr viel wert, nachdem die größte Heldentat von einem Weibe ausgeführt worden ist.

Wir erkennen somit deutlich den Fehler nicht nur dieses Stückes, sondern der ganzen Dichtung des Euripides. Das mythologische Gewand des attischen Dramas paßt diesem Poeten nicht mehr, es ist ihm zu klein geworden, es reißt und hängt nur noch in Lumpen um den Körper. Euripides ist so der Vater des bürgerlichen Schauspieles geworden, aber den entscheidenden Schritt selbst hat er, auf der Übergangsstufe stehend, nicht vollziehen können.

Schildert uns der Dichter manch ein Stück menschlicher Erbärmlichkeit, so entschädigt uns die Haupttendenz des Dramas doch dafür aufs freigebigste. Es war ein alberner Tadel der Antike, das Stück sei keine Tragödie. Der Mythus freilich wollte es nur so, daß Herakles die frömmste der Frauen dem Hades entriß. Der Dichter wandelte ihn in allerhöchsten ethischen Sinn: daß die Liebe bis in den Tod, das Größte, was der Mensch vollenden kann, der Kampf mit dem Naturgesetz des Selbsterhaltungstriebes auch eines ungeahnten Preises, eines neuen Lebens wider alles Naturgesetz wert sei. Admet darf ein neues Dasein mit seinem Weibe führen, in die er sich, wie Euripides voll einziger Schönheit dichtet, ahnungslos wieder verliebt, und das Stück klingt aus in Worten, die in uns das alte Gefühl erneuern, daß die Liebe stärker ist als der Tod.

B. Medea.

Literatur: Übersetzung von Bruch: Ausgewählte Dramen des Euripides. 1. Bdch. Minden i. W. 1883. N. Weckleins Einleitung zur Medea. Leipzig 1880.

Mythus und Stoffbehandlung. Neben dem Weibe, das freiwillig aus Liebe zum Manne ihr Reich, ihr Heim verlassen will, steht das dämonische Wesen, das gezwungen vom Hause scheiden soll, neben Alkestis steht Medea. Die Vorstellung, die wir jetzt mit dieser Gestalt verbinden, stammt durchaus von Euripides selbst, seine Tragödie (aufgeführt 431) hat den überkommenen Sagentypus so unvergleichlich zu individualisieren gewußt, daß daraus wieder ein neuer Typus hervor-

gehen konnte. Eine alte, bei den verschiedensten Völkern vorkommende Sage meldet uns vom Ehebunde der Menschen mit dämonischen Wesen, Elfen, Zauberweibern, Nixen. Immer zerschlägt sich diese Verbindung an der Unvereinbarkeit der Persönlichkeiten; dem Manne graut es vor der dämonischen Geliebten und leicht zieht ihn eine Erdentochter ab von ihr. So konnten Kirke und Kalypso den Odysseus nicht fesseln, so ging nach der alten Sage Medeas und Jasons Liebesbund auseinander, weil die Gattin die eigenen Kinder durch allerhand Künste unsterblich machen wollte. Im einzelnen aber läßt sich schwer sagen, welche alte Version dem Euripides vorgelegen hat; wir sehen nur so viel, daß der Tragiker von Medea, als der zauberkräftigen Tochter des kolchischen Königs Aietes wußte, die ihrem Geliebten Jason geholfen, das goldene Vlies zu gewinnen, die geduldet hatte, daß dieser ihren Bruder Absyrtos erschlug, die ihn von seinem Feinde, seinem Oheim Pelias befreite, die endlich Jason verließ, um in Athen beim Könige Aigeus eine Zuflucht zu finden. Zur Kindesmörderin aber aus Eifersucht und Rachedurst hat sie erst Euripides gemacht. Der Dichter errang jedoch mit diesem gewaltigen Drama nicht den ersten Preis, sondern den dritten, er zertierte auch mit Sophokles, der den zweiten Preis davontrug.

Schauplatz und Exposition (Prolog). Die Szene des Dramas ist in Korinth, am Hofe des Königs Kreon und seiner Tochter Glauke, zu denen sich Jason, verarmt wie er ist, begeben hat. Die Exposition erfolgt in ungezwungen künstlerischer Weise durch Dienende des Hauses, ähnlich wie im „Agamemnon"; zuerst spricht die alte Amme allein, danach der Pädagoge der Kinder mit ihr über die Zustände im Herrenhause. Der Eingang war im Altertum berühmt; wir empfinden hier besonders, wie geschickt der Stoßseufzer der Greisin: „Ach, hätte doch die Argo nie den schwarzen Schlund der Symplegaden, nie der Kolcher Strand gesehen . . ." überleitet zur Darstellung der Fabel, mit der wir es zu tun haben, und zur augenblicklichen Situation. Wir erfahren in Kürze, wozu Medea aus Liebe zu Jason fähig gewesen ist, wir hören, daß nun der Segen des Liebesbundes aufgehört habe, daß Medea, verlassen um der Prinzessin des Landes, Glaukes willen, Grauses zu sinnen scheint; wir sollen durch diesen Gegensatz uns schon auf alles das vorbereiten, wozu Medea bald aus verschmähter Liebe fähig sein wird. Zu der Amme gesellt sich der Pädagoge mit den beiden Söhnen und teilt der Alten nicht ohne Zögern mit, daß König Kreon die Kinder Medeas mit der Mutter austreiben wolle, wenn es zum neuen Ehebunde käme. Damit ist ein wichtiges Moment gegeben, dessen Bedeutung wir später noch sehen werden. Im weiteren Verlaufe der Szene wird Medeas Wesen und die Entwickelung der Handlung noch gründlicher als in der ersten Szene vorbereitet: wir erfahren schon (V. 93), mit welch düsteren Gedanken die Beleidigte umgeht, wie nachhaltig sie zu hassen versteht. Und schon dringen aus dem Hause die Klagetöne der Jammernden, so daß die Amme es für nötig

hält, die Kinder zu entfernen, schon verwandeln sich die Klagen in Flüche gegen die Brut und ihren Vater (V. 112 ff.). Die Amme kann an den Kindern keine Schuld finden; in echt euripideischer Weise beklagt sie das Leben vornehmer Leute, die nie sich zu beugen gelernt haben und sich in ihren Leidenschaften nicht bezwingen können; da sei ein bescheidenes Los doch besser.

Einzug des Chores (Parodos). Der Chor zieht ein, es sind Frauen aus Korinth, die, obwohl dem fremden, Medea feindlichen Land angehörend, sehr bald mit der beschimpften Frau sich solidarisch erklären werden. Noch immer tönen die Jammerlaute aus dem Hause hervor, die sich auch jetzt wieder in Flüche umsetzen. So wird die Sympathie des Chores kunstvoll geweckt, und der Wunsch, endlich die Unglückliche zu sehen, auch in uns stärker erregt. Die Amme geht ab, nicht ohne Sorge vor der Herrin, die ihre Dienerinnen nicht durch Güte verwöhnt hat; eine längere Betrachtung über Linderungsmittel der Leidenschaft fügt sie hinzu. So ist das Auftreten der Medea, ihr Charakter, der Kindermord, m. a. W. alles, was der Dichter neu geschaffen, vortrefflich exponiert.

Erster Dialog. Nun erscheint Medea. Sie entschuldigt sich vor dem Chor, daß sie erst jetzt komme, sie sei nicht, wie so viele Fremde, stolz; gerade ein Fremder müsse sich ja hüten, die Empfindlichkeit der Menschen zu erregen. Dann gesteht sie ihr Leid: ihr Gatte, früher ihr ein und alles, sei ihr jetzt verhaßt. In einer wundervollen, klassischen, selbst von Goethe in jener bekannten Stelle der „Iphigenie" (1. Akt, 1. Szene) nicht erreichten Betrachtung schildert sie das Los der Frauen auf beweglichste Weise. Es ist nicht sowohl ihr eigenes in Extremen lebendes Wesen, das nur die Alternative: beneidenswertes Glück in der Ehe, sonst lieber Tod kennt, sondern es ist das Empfinden jeder echten Frau hier zum ergreifendsten Ausdrucke gebracht. Durch diese allgemeine Betrachtung wird das Grundmotiv des Stückes, sein innerster Sinn charakterisiert: Medea ist typisch für die vom egoistischen Manne vernachlässigte Frau, Jason für den Mann, der nur an sich selbst und sein Behagen denkt. Damit aber diese Reflexion nicht gar zu allgemein werde, wendet sich Medea wieder zu sich selbst zurück. Dies wird durch den Gegensatz, den sie zwischen sich und dem Chore empfindet (V. 246 ff.), in sehr feiner Weise vermittelt. Sie wirbt dann den Chor an, zu schweigen bei allem, was sie tun werde, und durch das köstliche Wort, an welcher Stelle ihres Lebens ein Weib allein verwundbar sei, weiß sie sich mit ihm in das Einvernehmen vom Weib zum Weibe zu setzen. Der Chor wird dann auch für alles gewonnen.

Kreon, der Herrscher Korinths, der Vater der Glauke, stellt sich jetzt ein, um seinem Befehle Nachdruck zu verleihen. Er benimmt sich weder tapfer noch besonders klug, indem er der Medea nicht verhehlt, wie sehr er sie um ihrer geheimen Wissenschaft fürchte und nach ihren Drohungen Böses besorge. Diese Wissenschaft will denn auch Medea

nicht leugnen, aber indem sie den Besitz des Wissens mit vollem Recht für ein Unglück erklärt, sucht sie auf dämonische Weise den Gegner zu betrügen. Dies zu verstehen ist der König zwar nicht klug genug, aber er kommt auf sein altes Gefühl der Scheu vor ihr zurück. Durch heiße Bitten und fußfälliges Flehen erlangt nun Medea wenigstens den Aufschub eines Tages; Kreon will kein Tyrann sein, obwohl er weiß, daß er schon oft durch seine Milde sich geschadet habe. — Wieder also sind wir einen Schritt weiter in der Charakteristik Medeas gekommen: zu der rasenden Leidenschaft, wie sie uns in den ersten Szenen entgegentrat, kommt jetzt das alte Sagenmotiv des Zauberwesens hinzu. — Kreon tritt ab; Medea triumphiert, der Tor ist überlistet worden. Jetzt handelt es sich darum, wie sie die drei verhaßten Menschen, den Vater und die Tochter, dazu ihren Mann ums Leben bringen soll. Nach der anfänglichen Hindeutung auf den Kindermord scheint nun hier ein zweiter Plan ins Leben zu treten. Sicher ist also noch nichts, denn auch Medeas nächste Überlegungen halten sich sehr im allgemeinen und kommen über ziemlich vage Pläne nicht hinaus. Nur so weit ist sie klar: rächen will sie sich, sobald sie weiß, wie sie sich nach vollbrachter Tat in Sicherheit bringen kann; dadurch wird die nachfolgende Szene mit Aigeus vorbereitet. Die Fähigkeit des Weibes, das Böse mit vollendeter Kunst zu wirken, verleiht ihr Mut zur Tat. Der Chor begrüßt im **ersten Standliede** den Entschluß in einer Art von Trutzlied gegen die Männer, deren Natur viel treuloser sei als die vielberufene Wandelbarkeit des weiblichen Geschlechtes.

Zweiter Dialog. Und nun kommt Jason, und es entspinnt sich zwischen den Gatten jenes charakteristische peinliche Gespräch, in dem der Dichter das allertiefste Verständnis für die Natur des Weibes und die genaueste Erkenntnis des spezifisch männlichen Egoismus entwickelt. Im Bewußtsein seiner Schuld vermeidet Jason, das Zentrum der ganzen Frage in Angriff zu nehmen, er wirft sich auf Außenwerke. Medea benimmt sich nach seiner Meinung rücksichtslos im fremden Lande; daß sie ihn schilt, will er ihr natürlich in seinem vergebungsvollen Sinne nicht nachtragen, daß sie aber auch das hiesige Herrscherhaus schmäht, kann er nicht länger wie bisher entschuldigen. Um ihrer selbst willen, um ihren Kindern Not und Mangel zu ersparen, bittet er sie nachzugeben. Diesem elenden Heuchelwesen gegenüber entlädt sich Medeas ganzer Haß und ihre berechtigte Verachtung. Sie hält Jason vor, was sie alles für ihn getan, mehr dem Gefühle nachgebend als vom Verstande gelenkt (V. 485). Er hat nicht den mindesten Grund gegen sie, denn er besitzt auch Kinder von ihr. Alles hat sie verlassen für ihn, überall sieht sie Feinde um seinetwillen: wohin soll sie sich nun betteln wenden! So gibt uns ihre gewaltige Rede den tiefen Eindruck, daß alle und jede Schuld bei Jason ist. Und dies Gefühl verstärkt sich, wenn wir die Worte des Gatten hören. Die wundertätige Liebe der Medea schätzt Jason, darauf bedacht das Verdienst der Gattin herabzumindern, nicht

so hoch ein; das habe, meint er eher, Kypris bewirkt, aber immerhin, Medea mag etwas geleistet haben. Doch, was hat sie auch dafür empfangen! Sie ist Hellenin aus einer Barbarin geworden, ihre Wissenschaft hat Anerkennung gefunden: so hat ihr Mann sie erst zum wahren Menschen gemacht! Daß er aber wieder heiraten will, liegt an seiner Armut. Verliebt ist er durchaus nicht, aber er muß seinen Kindern helfen, indem er andere erzeugt, deren vornehmer Rang die aus erster Ehe hebt. Charakteristisch schließt diese saft- und kraftlose Rede ein allgemeines Wort auf die Frauen und ihre eheliche Empfindlichkeit: ein passender Gegensatz zu dem, was oben (V. 265 f.) Medea über diesen Punkt bemerkt hat. Sie antwortet denn auch mit einem neuen vernichtenden Schlage, nachdem sie alle sophistischen Redekünste von sich, die sich in solche Welt nicht schicken könne, abgewiesen: warum hast du dann, wenn du Gutes wolltest, mir die Sache nicht offen klargelegt? Der dürftige Mann glaubt, das hätte sie wohl zu sehr aufgeregt, bleibt weiter dabei, daß die Armut ihn zur neuen Heirat zwinge, und hält ihr auch wieder ihre Zornwut vor (V. 607). Zum Schluß ist er natürlich gern bereit, ihren Kindern und ihr jede Erleichterung auf der Reise zu erwirken; da sie ihn aber von sich abschüttelt, glaubt er nun vollends alles für sie getan zu haben und spielt die gekränkte Unschuld. Das letzte Wort aber behält Medea, und drohend genug klingt es (V. 626). — Die Betrachtungen des Chores im **zweiten Standliede** behandeln die allzu stürmische Liebe, die Kypris fernhalten möge, und das Weh des Exils; der Gesang bildet also einen harmonischen Nachhall zu der letzten Szene.

Dritter Dialog. Aigeus, der König Athens, tritt auf; Medea fragt ihn nach dem Grund seines Erscheinens, und von ihrer Anteilnahme an seinem kinderlosen Dasein freundlich berührt, erkundigt er sich auch nach ihrem Schicksal und läßt sich durch das Versprechen Medeas, seiner Kinderlosigkeit abzuhelfen, gewinnen, ihr ein Asyl in seinem Lande anzubieten. Aber Medea, oft von Männern schlecht behandelt, verlangt einen Eid zur festeren Bürgschaft, und Aigeus vollzieht ihren Willen.

Nachdem der König sich entfernt, jubelt Medea auf; ihr Plan kommt jetzt zur Entwickelung. Sie will Jason zurückrufen lassen, ihn durch freundliche Worte kirren, daß er die Kinder bleiben läßt und diese der Kreusa die vergifteten Geschenke bringen können. Dann aber sollen die Kinder sterben und Jasons ganzes Haus vernichtet werden. Danach will sie fliehen, fliehen vor den Greueln ihrer eigenen Hand. Da, bei diesen Worten stockt sie; sie fühlt die ganze Entsetzlichkeit ihres Planes und braucht viele Worte, um sich vor sich selbst, auch durch einen Hinweis auf ihren Charakter (V. 807 ff.) zu rechtfertigen. Auch der Chor kann sie nun nicht mehr umstimmen; sie ist fest entschlossen, in den Kindern den Vater zu treffen. Aber der Chor ist nicht zu überzeugen; in seinem wundervollen **dritten Standliede** preist er Athen, fragt sich, wie die Mörderin gerade dort, in dem herrlichen Lande, ein Asyl finden

könne, und stellt dann der Mutter das Bild ihrer Kinder vor Augen, gegen die sie doch das Schwert nicht heben könne.

Vierter Dialog. Jason erscheint, natürlich bereit, Medea goldene Brücken zu bauen. Zum Schein gibt sie nach und weiß auf den Pfaden vollendetster Heuchelei zu wandeln. Sie spricht ihm alle seine Gründe nach, ja auch sein Verdikt über die Frauenzimmer wiederholt sie zum Teil (V. 889 f.). Dann ruft sie die Kinder zur Besiegelung des ehelichen Friedens. Aber sie weiß nicht, was sie tut; wie die Kinder nun kommen, tritt der Anblick ihrer Unschuld in schärfsten Gegensatz zu ihrem eigenen Vorhaben (V. 899 ff.), sie weint und muß nun zur neuen Lüge greifen, um diese Tränen zu erklären. Dem schlaffen Jason fällt ein Stein vom schwachen Herzen; zufrieden wie er mit diesem Ausgang ist, versteht er nun auch auf einmal Medeas früheren Zorn. Jetzt glaubt er, durch Medea scheinbar unterstützt, auch selbst an die Aufrichtigkeit seiner Gründe und wiederholt sie den Kindern, als ob diese sie schon verständen. Ein sentimentales väterliches Gebet schließt sich daran, eine Ironie in sich selbst, bis der Betende auf einmal merkt, daß Medea noch weint. Natürlich ist das dem Oberflächlichen nicht verständlich, aber er denkt sich nicht viel dabei, um so mehr, als Medea ihn jetzt wohlbedacht bittet, die Kinder ihm nun doch lassen zu dürfen. Da Jason zweifelhaft ist, so ersucht sie um eine Vermittelung dieser Bitte durch Kreons Tochter und fügt noch das Versprechen eines Geschenkes an ihre Nachfolgerin hinzu. Jason fühlt sich in fataler Lage; heuchlerisch bittet er zuerst Medea, ihre Habe zu schonen, dann erinnert er, der ja eine reiche Heirat schließen will, daran, daß eine solche Gabe dem stolzen Fürstenhause gegenüber doch peinlich sei, und endlich ist's ihm auch unangenehm im Hinblick auf die Braut, die doch um seinetwillen das Gewünschte tun solle. Medea aber weiß ihn umzustimmen und mit schrecklich zweideutigem Worte hofft sie, daß die Kinder ihr frohe Botschaft zurückbringen mögen. So macht sie denn ihr Fleisch und Blut zu Gehilfen ihrer Mordtat, von den Händen der Unschuld soll das vergiftete Brautkleid und der Kranz gereicht werden: wir empfinden dadurch leichter die Ermordung dieser Unglückseligen, die selbst zum Morde haben mit Hand anlegen müssen. — Der Chor begleitet sie im **vierten Standliede** auf ihrem Gange und malt sich die Folgen der Tat aus. Da kommt zum **fünften Dialoge** der Pädagoge mit den Kindern zurück und berichtet von der Überreichung der Gaben.

Und jetzt spricht Medea sich in jenem wundervollen Monologe voll Zweifel, Schwanken, Anläufen zum Entschluß, Wiederaufgeben der geplanten Tat über ihr Vorhaben aus, eine Szene, die spätere Dichter nachgeahmt haben und deren Darstellung ein Vorwurf für die Kunst ward. Schon der erste Anblick der zurückkehrenden Kinder ergreift sie, aber noch dreimal bricht danach die Mutterliebe in stets neuem Ausdrucke hervor. Zuerst scheint Medea sicher ihres Tuns, sie sieht die Kinder schon tot und beklagt aufs tiefste, daß sie nicht weitere Mutter-

pflichten an ihnen versehen könne (V. 1025 ff.). Aber je länger die Klage um alles schon Verlorene sich ausdehnt, desto näher kommt wieder das Mitleid, und ein Blick in die Augen der Kinder, das heitere Lachen der Knaben genügt, um den Entschluß der Rachsüchtigen zu brechen. Und nun naht ihr auch die Überlegung; warum soll sie sich selbst durch die grauenvolle Tat doppeltes Leid zufügen? Jetzt verweilt sie bei ihrem eigenen Leid; da aber überfällt sie wieder das Bewußtsein, welche Rolle sie als Duldende spielen würde. Und wieder siegt der Haß, sie heißt die Kinder ins Haus gehen, sie will offenbar durch ihren Anblick nicht schwach werden. Aber kaum daß beide Knaben der Mutter gehorchen wollen, kommt der zweite Anfall der Reue, freilich schon schwächer, um bald dem erneuten Entschlusse zum Morde, den sie nun noch durch einen Grund der Mutterliebe stützt (V. 1060 f.), zu weichen. Jetzt weiß sie sicher, was sie will, auf halbem Wege — schon ist ja Glauke vergiftet — kann sie nun nicht mehr einhalten. Sie nimmt Abschied von ihren Kindern; die Empfindung von der süßen Atmosphäre der Jugend (V. 1075) kann sie zwar nicht mehr wankend machen, aber sie ist doch der letzte Nachhall ihrer mehrfachen Zweifel vor der Tat, die mit der Kraft von Reuegedanken in ihr arbeiten. Gleichwohl: die Leidenschaft hat über das Gewissen gesiegt (V. 1079). — Allem diesen nachsinnend bleibt Medea auf der Bühne zurück.

Auf liebliche Weise entschuldigt der Chor, daß auch er gegen sonstige Frauenart einen Sinnspruch wage, und entscheidet sich, daß Kinderzucht eine große Mühe und ein stetes Glücksspiel sei, daß Eltern in mannigfachster Weise bis ins Alter dadurch nur Kummer und Sorge gewännen (V. 1081—1115). Da sieht Medea **(sechster Dialog)** einen Boten kommen, der ihr kurz meldet, was geschehen ist, und sie zur eiligen Flucht auffordert. Aber die Mörderin will sich noch in grauser Wollust an den Einzelheiten weiden, und so muß der Bote ihr wie uns ausführlichen Bericht geben. Es zeigt sich, daß Medea ihre Nebenbuhlerin ganz richtig taxiert hat. Die Kinder, die von allen im Hause als Unterpfand des wiederhergestellten Friedens begrüßt worden waren (V. 1140 ff.), sind der Braut ein Ekel und Greuel, und kaum kann Jason die Verstimmte beruhigen: das vermögen erst die Geschenke, zu denen sie gleich greift. In voller Eitelkeit vor dem Spiegel sich zierend, wird sie von dem Gifte erfaßt und von der Flamme verzehrt: ein Vorgang, der von Euripides mit echt griechischer Plastik bis in gräßliche Einzelheiten beschrieben wird (vgl. besonders V. 1198—1201). Dem Schicksal der Tochter verfällt auch der Vater, dessen Ende etwas anders beschrieben wird. Ein solcher Tod im reichen Hause zeigt wieder einmal recht deutlich, was Menschenglück und -Stolz bedeuten.

Die Flamme hat Medeas Opfer verzehrt, aber die Racheglut der Mörderin brennt erst jetzt lichterloh. Noch einmal wappnet sie sich mit Kraft, dann stürzt sie rasend ins Haus hinein zu den Kindern; der Chor betet und klagt im **fünften Standliede**, da brechen schon die

Jammerrufe der von der Mutter Bedrohten aus der Wohnung hervor. Es sind nicht die gewöhnlichen Laute der von einer Waffe Getroffenen hinter der Szene, wie sie nicht selten im griechischen Theater ertönen (vgl. S. 47), sondern das Grausige und Jammervolle wird noch gesteigert durch die Wechselrede der flüchtenden Brüder, die sich vor der wütenden Mutter nicht zu helfen wissen; ein tiefes Erbarmen wie über den Tod der Söhne Eduards beschleicht uns. Zu spät erscheint in der **Exodos** Jason, um den Mord im Königshause zu bestrafen, noch ahnungslos über das jüngst Geschehene. Mit entsetzlicher Tragik läßt ihn der Dichter nach den Kindern sehen, um sie gegen die Verwandten des Herrscherhauses zu schützen: da hört er das Fürchterliche. Er will hinein ins Königsschloß, um die Mörderin zu strafen. Aber sie ist für ihn unerreichbar. Denn hoch auf dem Dache des Hauses erscheint jetzt Medea in ihrem Zauberwagen, der die ermordeten Kinder trägt. Unten steht Jason, hoffnungslos, hilflos, scheltend auf die Barbarin, jeder Zoll kein Held; oben das entsetzliche Weib, die wie eine Kriemhild um Liebe und aus Liebe alles getan, Gutes wie Böses, und im Bösen konsequenter als der Mann nun auf den kläglichen Gatten herabsieht und weiß, daß sie ihn vernichtet hat: eine Szene von einzig fürchterlicher Größe. Waffe auf Waffe schlägt ihr eherner Sinn dem Gatten aus der Hand, und selbst der Trost, die Kinder zu begraben, wird ihm durch Medeas Entschluß genommen, jedes ihrer Worte ist ein treffender Hieb auf den Unseligen. Als sie endlich, nachdem sie dem Gatten nichts erlassen, verschwindet, bricht Jason in unmännlichen Klagen über das Erlittene zusammen. Zum Schlusse verläßt der Chor mit Versen, die auch sonst bei Euripides an gleicher Stelle wiederkehren, die Orchestra.

Aufbau und Technik des Stückes. Das Drama hat durchaus nicht den klaren Aufbau der Stücke des alten Aischylos und des Sophokles. Die Exposition gibt uns zwar einen in jeder Weise poetisch befriedigenden Aufschluß über die Situation des Stückes und läßt uns schon das Folgende aus dem unheimlichen Wesen des verletzten Weibes ahnend vorauserkennen. Desgleichen wird die dramatische Person der Medea, der Wechsel von der Verzweiflung zur sanften Klage, von dieser wieder zum Haßausbruch gegen ihren Gatten, dann zu schlauer Heuchelei, weiter zum bangen Zweifel an der Richtigkeit der Tat, endlich zu dämonischer Konsequenz im Handeln voll fesselnder Mannigfaltigkeit vorgeführt, und obwohl die Grundstimmung Medeas durchweg die gleiche bleibt, setzt doch ein erregendes Moment das andere fort, ohne daß unser Interesse erlahmt. Aber demgegenüber sind auch schwere Fehler der Komposition zu verzeichnen. Die tragische Häufung des Gräßlichen, die Ermordung der Nebenbuhlerin wie der eigenen Kinder, ist nicht künstlerisch durchgeführt worden: die beiden Motive ließen sich schlecht vereinigen. Der Dichter bevorzugt das neue Motiv des Kindermordes; die ersten Worte, die Medea spricht, handeln von dem Hasse gegen die

Kinder des Jason. Aber danach tritt dies wieder ganz zurück und Medea überlegt eingehend, wie sie sich an Jason, an seinem neuen Weibe, an deren Vater, durch Mord rächen könne. Und zwar ist diese Absicht, wie der Auftritt mit Kreon zeigt, schon allgemein bekannt, d. h. sie ist ihr gerade so wichtig wie der andere düstere Plan. Erst bei dem zweiten Auftritte mit Jason fühlt sie sich wieder an ihr Vorhaben erinnert. So geht dies nebeneinander her ohne rechte Verbindung. Auch wirkt der Plan, durch den Mord der Kinder den Vater zu vernichten, nicht recht überzeugend. Liebte Jason seine Kinder wirklich, so würde er sich über ihre geplante Entfernung doch etwas mehr erregt haben, als er dies in Wirklichkeit tut. Dieser sein Mangel an väterlichem Gefühl aber entspricht durchaus dem Charakterbilde, das der Dichter von ihm entwirft; versessen auf die neue Heirat kann Jason nach seiner Natur allerdings nicht anders handeln. Aber ebendarum wird diese Rache der Medea in ihrer ganzen Schärfe nicht ganz glaubhaft. Der Dichter mag selbst so etwas gefühlt haben, denn er läßt zuletzt Jason tragisch genug nach seinen Kindern suchen, um die Überbringer der Todesgaben vor der Rache der Blutsverwandten zu schützen. Aber eben dies wirkt nicht recht überzeugend. An der Größe der Dichtung mindert dieser Fehler gleichwohl nicht viel: der Ruin des ganzen Hauses durch Medeas Hand bleibt in seiner ganzen Gewalt bestehen.

Der eine Fehler, die Parallelisierung zweier ursprünglich nicht zusammengehörigen Motive, hat noch andere nach sich gezogen. In dem Auftritte mit Kreon bittet Medea um die Erlaubnis, noch einen Tag in Korinth bleiben zu dürfen, damit sie für ihre Kinder sorgen könne: dies ist natürlich der Tag der Hochzeit und des Rachewerkes. Dies wird gewährt. Dann aber hat es wenig Sinn, daß Medea später auch ihren Gatten bitten will, die Kinder überhaupt bei sich zu behalten und danach diese Bitte noch durch Vermittelung der Braut beim Vater verstärken will: sie hat ja nur den einen schon gewährten Tag nötig und braucht Jason, der mit ganz anderen Gedanken beschäftigt ist, durch diese Bitte auch nicht davon zu überzeugen, daß sie gegen die Kinder nichts Böses im Schilde führe.

Der schlimmste Fehler aber der Komposition ist, wie von allen zugestanden wird, die Einführung des Aigeus. Es ist uns im Grunde ja ganz einerlei, wohin Medea nach der Tat gehen will. Aber die Sage wußte davon, und der Dichter, der sonst so viel an den Mythen änderte, benutzte sie gern, um Athen, das alte Asyl aller Heimatlosen, zu feiern. Aber die Einfügung dieser Szene ist ganz unorganisch. Mögen wir die verzweifelt praktische Überlegung der doch mit Zauberkünsten gewappneten Heldin, wer sie nach dem Morde aufnehmen solle, auch aus der Natur der Antike erklären, so bleibt diese Reflexion, die den bald erscheinenden Besuch vorbereiten soll, doch gleich anstößig wie nach dem Besuch der Jubel über den gewonnenen Rettungsport. Aigeus' Erscheinen aber selbst erinnert an das Auftreten der guten Komödienonkel, die einen vollen

Beutel mitbringen. Es ist mitten in dem Drama, das dem Toben einer gewaltigen Frauenseele Ausdruck verleihen soll, ein störendes Stück des plattesten Rationalismus.

Denselben Bruch in der künstlerischen Gestaltung zeigt auch die Ausarbeitung der **Charaktere.** Zwischen dem übernommenen Mythus und dem Wesen der Heldin, wie es des Dichters Hand uns schafft, herrscht, wie wir schon bemerkten, ein Widerspruch. Die Medea, die aller magischen Künste mächtig ist und auf einem Zauberwagen entflieht, braucht sich nicht über ein Asyl den Kopf zu zerbrechen, das dämonische Weib, das den Sturz ihres eigenen und eines fremden Hauses vollendet, redet auch nicht in tiefen Betrachtungen über das Los des Weibes. Aber ein echter Dichter bleibt Euripides auch in dieser Gestalt. Die Kraft der Leidenschaft, die Medea durchtobt, die großartige Szene, wie Medea sich nach heißen Kämpfen zum Morde entschließt, die Typik, mit der der Gegensatz zwischen selbstloser Weibesliebe und männlichem Egoismus zur Darstellung kommt, wirkt noch heute aufs tiefste. Freilich tritt vor Medeas Gestalt alles andere zurück, fast zu sehr von ihrem dämonischen Glanze überleuchtet. In erster Linie Jason: er ist der Typus eines elenden, schwachen Egoisten, so daß wir uns wundern, was Medea je an ihm hat finden können. Ein Dutzendmensch ist Kreon, nicht gut, nicht schlecht; nur der Pädagoge und die Amme sind als redliche Diener des Hauses einigermaßen erfreuliche Gestalten, wo alles unser Entsetzen erregt oder unsere Geringschätzung findet.

Parallele mit Neueren. Von modernen Poeten läßt sich am ersten Grillparzer in seinem Drama „Das goldene Vlies“ mit Euripides vergleichen. Grillparzer hat verschiedenes aus dem antiken Drama beibehalten, die Armut Jasons, seinen Wunsch, die Kinder auf einen anderen Boden zu verpflanzen, sie „in der Sitte Kreis“ zu erziehen; auch der Egoismus Jasons tritt, freilich mehr von Medea getadelt als in Jasons eigenen Worten sich kennzeichnend, zutage, und natürlich sind Medeas Zweifel an ihrem Entschlusse festgehalten samt dem Nebenmotive, daß die Mutter, um fest im Mordplane zu werden, die Knaben fortsendet. Aber sonst sind, wie bekannt, bedeutende Verschiebungen vorgenommen worden. Jasons Heldennatur wurde verstärkt, so blieb sein Egoismus weniger der des oberflächlich gedankenlosen Mannes, Medeas Wesen wird weicher gestaltet und in ihr mehr die ungeschickte Barbarin betont, die dem feineren Manne unsympathisch wird. Beide Gatten tragen dazu gemeinsam die Last, sie empfinden wie zwei edel gerichtete Menschen, die zuletzt sehen, daß sie sich in ihren Gefühlen zueinander geirrt haben. Aber die Frau fühlt auch hier noch stärker als der Mann, sie vergißt nicht die alte Leidenschaft, und so hat auch die Grillparzersche Medea Augenblicke, in denen sie ebenso rasend empfindet, wie die Euripideische:

> Ich wollt', er liebte mich,
> Daß ich mich töten könnte ihm zur Qual! —

Gleichwohl zeigt, trotz aller modernen Lobsprüche, die man auf das Stück gehäuft hat, Grillparzers Medea nur wieder die tiefe Kluft, die zuletzt doch antike Vorwürfe und moderne Poesie trennt. Es ist öfter hervorgehoben worden, daß die Fabel der Goetheschen Iphigenie und die göttlichen Gestalten des Stückes selbst in keiner Beziehung zueinander stehen: dieser Thoas hat nie Menschen opfern lassen. Ebenso ist's hier: diese Medea ist keine Barbarin, sie ist nicht so brutal gegen ihr eigen Fleisch und Blut, daß die Kinder sich von vornherein vor ihr fürchten, diese Medea mordet ihre Söhne nicht mehr, noch treibt eine so modern Empfindende solches Zauberwerk. Auch bei Euripides traten schon, wie wir eben gesehen, Widersprüche der Gesamtkonzeption und der Einzelausführung hervor; größer werden diese Kontraste naturgemäß bei dem modernen Dichter, der sich noch an die Antike halten will. Auch er hat diesen Gegensatz deutlich gefühlt, er hat darum den Tod des Pelias anders dargestellt, als der alte Mythus ihn berichtete. Aber mit solch kleinen Abstrichen war es nicht getan; die Antike war und bleibt dem Nachdichter ein viel zu spröder Stoff.

C. Hippolytos.

Literatur: Wilamowitz: Euripides' Hippolytos. Griechisch und Deutsch. Berlin, Weidmann, 1891.

Wieder eine neue Spielart des von Euripides so eingehend studierten weiblichen Geschlechtes zeigt uns der 428 aufgeführte „Hippolytos". Es handelt sich hier um die Leidenschaft der Phaidra zu ihrem Stiefsohne Hippolytos. Der junge Mann, des Theseus und einer Amazone Sohn, hat nur Leidenschaft für die Jagd und huldigt allein seiner Schutzpatronin Artemis. Phaidra, von dem nicht mehr jungen Gatten Theseus abgestoßen, seufzt nach dem schönen kalten Jüngling. Eine Liebesvermittelung durch die Amme der Phaidra wird von Hippolytos scharf abgewiesen, und nun tötet sich die Getäuschte, nachdem sie vorher in einem Briefe, den sie in die Hand nimmt, ihren Stiefsohn lügnerisch eines Anschlages auf ihre Tugend bezichtigt hat. Theseus findet das Blatt und flucht seinem Sohne. Poseidon erfüllt die Bitte seines alten Freundes Theseus, ein Ungeheuer des Meeres macht Hippolytos' Rosse scheu, und der Jüngling findet dabei seinen Tod. Nur zu spät erkennt der Vater am Sterbebette seines Sohnes seinen Irrtum.

Es ist entschieden ein sehr bedeutendes Drama, mit dem wir es hier zu tun haben: ein altes, in der Poesie fast aller Völker wiederkehrendes Thema wird mit solcher Meisterschaft behandelt, daß die Malerei der späteren Zeit, wie auch die Dichtung bis auf Racine herab des Stoffes sich immer wieder bemächtigt hat. Die Liebesraserei der Phaidra, die Anfälle ihrer Krankheit, die stockende und verstohlene Erklärung über den Gegenstand ihrer Liebe, das perfide und kupplerische Wesen der Amme, deren Eilfertigkeit und Taktlosigkeit die Hauptschuld an der unheilvollen Entwickelung trägt, Theseus' Haltung, der seinem

sittenstrengen Sohne gegenüber zuerst ins Blaue hinein mit moralischen Sentenzen und Andeutungen redet, um dann endlich, nachdem er den Chor für sich gewonnen glaubt, loszubrechen: dies alles vergißt man so leicht nicht wieder. Aber noch mit einem Worte gilt es die Tendenz des Dramas zu berühren, weil wir darüber in letzter Zeit manche Aufklärung erfahren haben, ohne doch meines Erachtens zum Abschlusse gediehen zu sein. Hippolytos, der Sohn einer Amazone, ist eine Art männlicher Amazone selbst. Er ist ursprünglich eine Gottheit, ihm opferten die jungen athenischen Mädchen dicht vor der Hochzeit. Er wird, so hat man gesagt, hier zur rauhen Abstraktion der Abwendung von der Liebe. Kalte Tugend, der nie eine Versuchung nahegetreten ist, Tugendstolz, verbunden mit Doktrinarismus auch dem Vater gegenüber, so ist sein Wesen. Er hat sich dem natürlichen Triebe versagt, darum naht ihm verbotene Leidenschaft von außen, und schuldlos geht er zugrunde. Aber so dürfen wir die Sache meines Erachtens doch nicht ansehen; denn daraus müßte man schließen, der Dichter habe uns die bösen Folgen alles rein prinzipiellen Handelns, alles Doktrinarismus vor Augen führen wollen. Ich glaube, daß die Sache doch anders liegt. Wir haben schon bemerkt, daß Euripides uns gern Durchschnittsmenschen vorführt, er zeigte das Leben, wie er es sah. Theseus ist hier nicht mehr der Heros, den die Hand des attischen Künstlers feierte, er ist ein Mann in den vierziger Jahren, wo das Leben stillzustehen scheint, wo man sich zuweilen schon gern an das Geleistete erinnert, wo man noch nicht alt und grämlich ist, aber auch nicht mehr jung und hoffnungsvoll, wo man gelegentlich auch Grillen fängt. Die Alte ist der Typus einer Duenna, die sich auch am Schlechten freut, wenn sie nur ihre dürren Hände dabei regen und alles einfädeln kann. Phaidra endlich ist gar keine Heroine ihrer Leidenschaft, durchaus nicht rücksichtslos, in nichts einer Medea vergleichbar; sie liebt hoffnungslos, sie schämt sich es zu sagen, läßt es kaum zu, daß die Kupplerin für sie arbeitet, ganz anders also wie die Phèdre Racines, und getäuscht tut sie dasselbe, was die Sage und der Roman so viele Frauen in ihrer Lage hat tun lassen. Hippolytos endlich wird dadurch, daß dem Golde seiner Tugend ebensoviel Kupfer der Einbildung und Anmaßung beigemischt wird, auch mehr oder minder zu einem Durchschnittsmenschen gestempelt. Von allen diesen Durchschnittsmenschen hört man nun gelegentlich eine halb philosophische Sprache. Mit Recht findet man es anstößig, daß die Alte die tiefsten Herzensgeheimnisse des zweifelnden und tastenden Dichters selbst ausspricht. Aber in derselben Lage befindet sich auch Phaidra; daß eine Frau, die allerdings Anwandlungen von Schwermut hatte, über des Menschenlebens Elend nächtelang grübelt und eine fast sophistische Entwickelung der Ursachen dieses Elendes gibt, ist bei dem Weibe, das immer nur den individuellen Fall empfindet, unter ihm leidet, über ihn sich freut, sehr wenig glaublich. Auch hier redet, wie in jener Reflexion der Medea (s. S. 88), des Dichters Zunge selbst. Und wie die einzelnen Personen, die einzelnen

Faktoren des Dramas die individuellen Empfindungen des Dichters verraten, so ist auch die Entwickelung des Ganzen nur aus der Tendenz des Dichters verständlich. Aphrodite zürnt dem Hippolytos, Artemis kann ihm nicht helfen, ihm nur im Tode Trost bringen: das heißt doch, mit den Göttern ist es nichts, uns „irren Wahnbilder des Glaubens". Und da die Menschen einen ebensowenig erfreulichen Anblick gewähren, da das Laster, wenn auch nicht siegt, so doch verderblichste Folgen äußern kann, und die menschliche Tugend zum unleidlichen Tugendstolz wird, so führt uns der Dichter notwendig vor die entsetzliche Frage: was ist denn nun eigentlich auf Erden wirklich? führt uns vor das eiserne Tor, das unser Erdendasein von dem erträumten, erhofften Zustande der Dinge, da das Unzulängliche Ereignis werden soll, absperrt, und resigniert kehrt Euripides um.

Wir wissen, daß auch Sophokles eine „Phaidra" gedichtet hat, sicher in Konkurrenz mit Euripides. Schon öfter sahen wir die tragischen Dichter nicht nur um den Sieg beim tragischen Wettkampfe miteinander streiten, sondern einen den anderen durch neue Schöpfungen aus demselben oder ähnlichen Stoff überbieten; so versuchte sich Aischylos in Phrynichos' Genre, so hat Sophokles ähnliche Vorwürfe wie Aischylos behandelt, so rang er mit Euripides, als beide nacheinander eine Elektra schrieben, wie wir noch sehen werden. Die Phaidra aber des Sophokles erlag unter der Wucht des euripideischen Stückes; das Altertum hat nur das Drama des jüngeren Poeten gelesen und von Sophokles' gleichnamiger Tragödie uns fast nichts erhalten. Aber bald tritt der große Dichter wieder in einigermaßen erreichbare Zeitnähe.

4. Sophokles' Ödipus.[1])

Literatur: Übersetzungen: Sophokles' Ödipus. Griechische Tragödien übersetzt von U. v. Wilamowitz-Möllendorff. Weidmann 1899. — Sophokles' ausgewählte Tragödien mit Rücksicht auf die Bühne übertragen von A. Wilbrandt. München 1903.

Zeit, Beurteilung, Stoff des Stückes. Das Drama, nicht lange nach dem Tode des Perikles, nach 429 v. Chr. aufgeführt, hat den ersten Preis nicht erhalten; vielleicht drückte die Wucht seiner Tragik zu schwer auf die Athener, die vom Kriege und durch die Pest schon genug bedrängt waren.[2]) Die spätere Zeit hingegen hat das Drama außerordentlich hochgestellt; als Aristoteles begann, seine bedeutenden, aber etwas engen Theorien über die Poesie aufzustellen, fand er, daß die beiden von ihm gestellten Anforderungen, die Erregung von Furcht und Mitleid besonders in diesem Drama erfüllt wurden. — Der Dichter hat einen alten Stoff benutzt, die Sage von Ödipus, der als

1) Nicht König Ödipus, so nannte erst die spätere Zeit das Stück im Unterschiede zum Ödipus auf Kolonos.

2) So v. Wilamowitz, dessen Einleitungen zu seinen Übersetzungen unbedingt von dem Lehrer gelesen werden müssen.

Kind von seinen Eltern ausgesetzt, dann von Hirten gefunden, später ahnungslos seinen eigenen Vater erschlägt und seine Mutter heiratet, nachdem er die Thebaner von dem Ungeheuer, der Sphinx, befreit (vgl. übrigens oben S. 35). Sophokles hat mit genialem Griffe die allmähliche Entdeckung des Frevels wider die Natur, den Ödipus ahnungslos begangen, zum Körper seines Dramas gemacht; ein Hin und Her von Furcht und Hoffnung, wie es erschütternder wohl selten auf der Bühne sich abgespielt hat.

Exposition. Unmittelbar wie gewöhnlich führt uns der Dichter durch den Prolog d. h. die Szenen, die vor der Parodos des Chores liegen, mitten in die Dinge hinein. Wir erfahren alles, das Elend des Volkes, das unter der Pest dahinstirbt, die Tötung des alten Königs Laios: so wird zuerst die Stimmung des Landes gekennzeichnet, sodann das Faktum, um das sich alles dreht, skizziert. Mit dem ersten Schritte, den Ödipus auf die Orchestra aus dem Palaste tut, charakterisiert er sich selbst, es ist der sorgende König, der wahre Landesvater, der in seines Volkes Wohl und Wehe aufgeht. Das weiß die vor dem Tore des Palastes lagernde Gemeinde selbst am besten; er hat die Stadt schon einmal befreit, er wird ihr auch jetzt helfen. Ihre Hoffnung soll sie denn auch im weiteren Verlaufe des Dramas nicht täuschen: freilich, der König und sein Haus müssen darüber zugrunde gehen, daß die Stadt gerettet wird: eine tragische Erfüllung dieser Hoffnung. Das sollen wir schon jetzt fühlen, wo zunächst uns nur der berechtigte Glaube der Gemeinde an ihren König nahe tritt. Er selbst, der beste Patriot des Landes, hat schon an alles im voraus gedacht, hat in seiner Not Kreon zum Orakel von Delphi gesandt und erwartet ihn schon lange zurück. Da kommt der Ersehnte. Es ist, als ob er etwas von all den nahenden Schrecknissen ahnte, denn nur zögernd teilt er die Antwort des Gottes mit, und so legt sich denn gleich auf unser Gemüt der schwere Druck, der uns während der ganzen Dauer des Stückes kaum einmal verlassen soll. — Schnell sind wir beim Kernpunkt des Stückes angelangt, der Tötung des Laios, deren einzelne Umstände noch im Dunkel liegen und nun Stück für Stück durch den leidenschaftlichen Eifer des gewissenhaften Königs in schrecklichstes Licht treten sollen. Damit diese tragische Entwickelung dem Hörer recht deutlich werde, muß Ödipus solch vorbedeutende Worte sprechen, die in ihrer Zweischneidigkeit gerade dem für solche Pointen so empfänglichen antiken Gefühle sich einprägten, aber auch uns noch treffen (V. 138 ff.):

> Geschieht es doch nicht einem fern Verwandten,
> Mir selbst geschieht's zuliebe, wenn die Blutschuld
> Ich löse, denn wer Laios erschlug,
> Hebt bald auch wider mich die Mörderhand.
> So treibt mich eigner Vorteil, ihm zu helfen.

Einzug des Chores (Parodos). Der einziehende Chor, 15 Greise, gibt die Stimmungsfarbe des Augenblicks, Todesleid und Hoffnung auf

der Götter Beistand. Aufs neue (**erster Dialog**) ist der Landesfürst tief im Innern bewegt, aufs neue will er alles daran setzen, des Mörders habhaft zu werden, und immer fester, sich selbst die Schlinge schürzend, spricht er einen schweren Fluch gegen den Täter aus. Die ganze Stadtgemeinde soll ihrem Könige beim Vollzug der Strafe helfen, die sie eigentlich schon früher hätte verhängen müssen. Im Vollgefühle seiner jetzigen Stellung, als Mann der früheren Königin-Witwe empfindet Ödipus seine Verantwortung und wieder spricht er schrecklich vorbedeutende Worte (V. 258 ff.). Aber nicht durch Worte allein wird er sich selbst zum Richter, sondern, wie schon angedeutet, auch durch Taten, durch diese fast unheimliche Geschäftigkeit, die ihn jedes Mittel versuchen läßt, dem Mörder auf die Spur zu kommen. Wie der König schon früher den Kreon entsandt hatte, so braucht er auch jetzt vom Chor nicht gemahnt zu werden, bei Teiresias Hilfe zu suchen; schon lange hat er nach ihm geschickt und ungeduldig wie jenen erwartet er diesen (V. 289). Wieder also tritt der greise Seher auf, wieder entwickelt sich, ähnlich wie in der Antigone, die Begegnung des Königs mit dem Priester. Freilich ist's ein anderer König, nicht ein Herrscher voll despotischer Verranntheit, sondern voll leidenschaftlichster Sorge um sein Volk; freilich ist's diesmal der Priester der Wahrheit, der das Schreckliche nicht künden mag, weil es zu grausam ist, aber doch tritt wieder der alte Gegensatz zwischen König und Priester, man möchte sagen: zwischen weltlichem und geistlichem Schwert in sein Recht. Und immer tragischer wird die Szene. Als Teiresias dem Ödipus sagt: der Mann bist du! gleitet dies an dem Könige, der sonst voll eifrigen Wahrheitssinnes ist, völlig wirkungslos ab; nachdem er vorher (V. 347) sogar den Seher der Mitwissenschaft an der Tat bezichtigt, verfällt er jetzt darauf, in Kreon den Urheber einer gegen ihn mit Teiresias gesponnenen Intrige zu sehen, und ähnlich wie Kreon in der Antigone hält er den Seher für einen bestochenen Pfaffen (V. 388 f.). Aber ein Wort des Teiresias fällt dem Könige doch in die Seele, die kurze Erwähnung seiner Eltern (V. 437). Darüber will er Bescheid wissen, aber der in seiner Ehre, in seinem Gotte tiefbeleidigte Greis wendet sich schon zum Gehen und gibt nur in dunklem Worte eine kurze unbefriedigende Auskunft, um zuletzt (V. 447—459) von dem Täter fast unpersönlich zu sprechen. So wird denn hier mit höchster dichterischer Kunst das erste retardierende Moment, dem später noch ein zweites, schwächeres folgen soll, eingeführt.

Erstes Standlied des Chores. Der Chorgesang faßt die Stimmung, die diese Szene in dem nichtsahnenden Volke erweckt, zusammen: wer ist wohl der Mörder, wo trifft man ihn? Polybos' Sohn (d. h. Ödipus) kann's doch nicht gewesen sein, Ödipus steht für mich nach allem, was er getan, zu hoch da, ohne weitere Beweise kann ich ihn nimmer verdammen. Dies aber tut im nächsten Auftritte, **dem zweiten Dialog**, Ödipus dem Kreon an. Der König hat nicht ohne Scharf-

sinn eine Lücke in dem bisherigen Bericht über die Ereignisse bei Laios' Tod entdeckt; wie er es früher (V. 129) befremdlich fand, daß man die Sache nicht gleich untersucht, so begreift er jetzt nicht, daß man nicht schon damals Teiresias' Kunst beansprucht hat, und kann daher nicht von dem Gedanken an eine Intrige ablassen. Kreon, in diesem Drama das Gegenteil einer ehrgeizigen Natur, sucht ihn durch den Hinweis darauf, wie er selbst durch seine Verwandtschaft mit dem Herrscherhause schon alle Vorteile einer hohen Stellung ohne deren Lasten besitze, zu beruhigen und mahnt ihn, vor allen Dingen Gerechtigkeit zu üben. Ödipus aber ist durch seine Sorgen um das Vaterland in einen Zustand völliger Raserei geraten, und erst Jokastes Erscheinen kann die zürnenden Männer ein wenig besänftigen. Aber auch der Chorführer muß sich einmischen und auch seinerseits darauf hinweisen, daß beim Streite der vornehmsten Männer die Wohlfahrt des Landes nicht gedeihen könne (V. 665 ff.). Um Jokastes willen bequemt sich endlich Ödipus zu einem Kompromiß, der wieder in eigenartig zweideutigen Worten Ausdruck findet (V. 669 f.). Kreon geht. Verstimmt bleibt Ödipus mit Jokaste zurück und erzählt ihr von der Ursache des eben beendigten Zwistes. Jokaste, eine ebenso leere wie von ihrer eigenen Weisheit tief überzeugte Frau, beweist ihm tragisch genug gerade an Laios' Schicksal die Nichtigkeit aller Seherssprüche. Aber ihre Erzählung wirft einen furchtbaren Schatten in Ödipus' Seele; er erinnert sich des Kreuzwegs, und sein Entsetzen steigt, je mehr er von den Einzelheiten vernimmt. Schon glaubt er völlig vernichtet zu sein, er hofft nur noch, der einzige entronnene Diener des Laios[1]) werde durch seine Aussage die Befürchtungen nicht bestätigen. Aber noch ist es nicht so weit, noch ahnt er nicht alles. Seine Erzählung von seiner Begegnung mit dem Greise am Kreuzweg, die an dieser Stelle mit größter Kunst eingeflochten ein wichtiges Stück der Vorgeschichte des Dramas enthält, zeigt uns, daß er sich zwar für den Mörder des Landesherrn, für den blutbesudelten Gatten der Königin hält, daß er aber die wahren Greuel, die ihm geweissagte Mordtat an seinem Vater, die Verbindung mit seiner Mutter noch in der Zukunft vor sich sieht, und wieder legt sich uns der Druck des Dramas beklemmend auf die Seele. — Nur Jokaste bleibt, wo selbst der Chor eine bedenkliche Miene aufsetzt, ruhig und macht sich aus allem weiter kein Arg, da doch ihr und Laios' Kind bald gestorben sein müsse. So fährt sie fort, die Orakelsprüche zu verachten.

Aber um ihren Gatten ist sie gleichwohl in Sorge. Während der Chor im **zweiten Standliede** unter Protest gegen die eben vernommenen frevelhaften Worte seinem Gottvertrauen Ausdruck verleiht, bereitet sich Jokaste im **dritten Dialog** zum Opfer an Apollon vor, um ihrem Manne, der in der furchtbaren Qual der Unsicherheit bald auf diesen,

---

1) Über die Einführung dieses Dieners und ein dabei Sophokles zugestoßenes Versehen siehe unten das Nötige.

bald auf jenen hört, zum Frieden zu verhelfen: wir begreifen, was ein Gebet aus diesem Munde wert ist. Da kommt ein Korinther, um mit Ödipus zu sprechen; er bringt die Kunde von Polybos' Tode. Ödipus fühlt sich von einer Zentnerlast befreit, nun kann er seinen Vater doch nicht mehr töten; Jokaste steht mit überlegener Ruhe da, sie hat das alles schon immer gesagt (V. 973). Es ist das zweite retardierende Moment. Freilich, ein sehr schwaches, denn während beider Seelen sich nun in Freude vereinigen, ist die Katastrophe schon auf dem Wege. Ödipus kann in seiner Gewissenhaftigkeit doch nicht von dem Gedanken an die Mutter lassen. Da beruhigt ihn der Korinther, gerade so wie es vorher Jokaste versucht hatte — mit demselben traurigen Erfolge. Ödipus ist nicht Polybos' Sohn; das Nähere, wie man ihn als Kind gefunden, wird ein Freund des Korinthers, der einst mit ihm Hirte gewesen, aussagen können. Unterdessen leidet Jokaste Höllenqualen; jetzt ist ihr alles klar. Aber sie liebt nicht, den Dingen allzusehr auf den Grund zu gehen und möchte, auch in ehrlicher Sorge um den Gatten, das Forschen nicht zu weit fortgesetzt sehen. Ödipus freilich, der energische Wahrheitssucher, ist nun weiter denn je von der Erkenntnis entfernt, er täuscht sich wie erst über Teiresias und Kreon, so jetzt völlig über die Motive seiner Gattin und setzt bei ihr einen törichten Adelsstolz voraus (V. 1063 ff. 1078 ff.) — Auch der Chor (**drittes Standlied**) ist noch ahnungslos und erschöpft sich in Vermutungen über die Herkunft des Herrschers. Bald aber hört jeder Zweifel auf; denn der Hirte (**vierter Dialog**) erscheint, freilich — man könnte hier ein drittes retardierendes Moment erkennen — muß er erst gezwungen werden, auszusagen, weil er sich fürchtet und Strafe für seinen Ungehorsam von damals erwartet. Endlich bekennt er, und die Verzweiflung seiner Seele um Ödipus (V. 1180 f.) bereitet uns ergreifend auf des Königs Elend vor.

Aus der Tiefe der Schwermut steigt das **vierte Standlied** des Chores empor. Das allgemeine Menschenelend bildet den Ausgang seiner Empfindung, aber bald ist er bei Ödipus' entsetzlich schnell gewendetem Schicksal angelangt. Doch bleibt das Gefühl der Dankbarkeit im gebrochenen Herzen zurück.

Exodos. Ein zweiter Bote naht und bringt die Kunde von dem im Palaste geschehenen Unheil. Die Königin hat sich erhängt, nachdem sie mit echt antikem Pathos ihr vergangenes Dasein verflucht, Ödipus hat sich mit gleich pathetischen Worten die Augen, die solche Greuel nicht mehr sehen sollen, geblendet; der Akt dieser Blendung wird mit der Deutlichkeit geschildert, die man im Altertum unerläßlich fand und die uns schon bei Glaukes Verbrennung in der „Medea" (S. 92) begegnet ist.

Und nun tritt der Unselige heraus, in seinem elenden Zustande, und singt, bejammert vom Chore, sein uns etwas eintönig bedünkendes **Klagelied**; dann faßt er sich und entwickelt in längerer Rede die

Gründe, die ihn zur Blendung trieben. Er ist voll Haß gegen sich selbst und verlangt nach weiterer Strafe, nach Verbannung. Seine Qual zu erhöhen, muß nun noch Kreon kommen. Kreon, temperamentslos, wie er ja oben die harten Worte des Ödipus durchaus nicht nach Gebühr erwidert hat, ist nur ängstlich auf das Dekorum bedacht: Ödipus soll hier nicht länger mit dem Chor reden, sondern lieber ins Haus gehen. Aber Ödipus will als ein Ausgestoßener, ein Verworfener behandelt werden. Nur eine Bitte hat er noch, seine Töchter will er noch einmal sehen, und Kreon, dem dies ja nichts kostet, erfüllt das Verlangen des Königs.

Da stehen sie denn vor dem Vater, der sie in seine Arme schließt. Der antike Mensch empfindet in solcher Situation anders als wir. Er sieht die Dinge plastisch, wie sie sind; wenn die Nächsten miteinander sprechen, erfinden sie keine trivialen Trostgründe. Hektor beklagt bei Homer in seiner Begegnung mit Andromache das Schicksal seiner Gattin nach seinem Tode und erläßt ihr in der Ausmalung dieses Elends nichts. Ebenso Ödipus; er sieht für seine Töchter nur Kummer und Jammer voraus, wünscht ihnen aber zuletzt, indem er sie dem Kreon empfiehlt, doch ein besseres Dasein als er selbst gehabt. Dann führt ihn Kreon mit trockenem Worte hinweg, und Ödipus schließt mit dem Hinweis, niemanden selig vor dem Ende zu preisen; dessen sei sein Schicksal Zeuge.

Idee des Dramas. Es gilt hier nun in erster Linie die oft behandelte Frage nach der tragischen Schuld des Ödipus, ferner nach der Schicksalsidee der Griechen zu beantworten, um so mehr, als diese Dinge noch immer eine sehr schiefe Behandlung finden. Obwohl ein dramatischer Dichter wie Hebbel schon früh, mit der ganzen polemischen Energie seiner herben Persönlichkeit die Idee von der tragischen Schuld als des innersten Wesens der Tragödie abgelehnt hat, so nützte dieser Vorgang fast gar nichts, es ist immer wieder nach der Schuld des Helden tiefsinnig gefragt und spitzfindig geantwortet worden. Wahrhaftig, ein eigener Unstern steht über dem Schicksale der Ergebnisse, die von der historischen Forschung ermittelt werden. Jede Erkenntnis auf exaktem Gebiete greift augenblicklich Platz; Resultate der historischen, insbesondere aber auch der ästhetischen Forschung setzen sich nur langsam nach manchem Jahrzehnt durch. Und so ist, obwohl auch die Stücke Ibsens nur selten den Zusammenhang von Schuld und Sühne mit der von manchen erwünschten Deutlichkeit zeigen, obwohl Philosophen wie Lipps und Philologen wie Wilamowitz auf die Hinfälligkeit der rein moralischen Betrachtung des Dramas, insbesondere der Schuldtheorie nachdrücklich hingewiesen haben, ein Umschwung in der Betrachtung des eigentlich Tragischen wohl nicht allzubald zu erwarten.

Mit vollem Rechte also ist scharf betont worden, daß Ödipus nichts getan hat, also auch nichts büßen konnte. Auch sein Vater hat nicht gesündigt, sondern nur versucht, dem Willen der Gottheit aus-

zuweichen. Aber die Gottheit behält dem Menschen gegenüber recht, je und je: das ist die fromme Idee des Stückes. Auch Athen hatte in Sophokles' Augen nicht gesündigt, es war nichts geschehen, was die entsetzliche Pest, die jetzt in seinen Mauern wütete, irgendwie als Strafe für Frevel und Unbill erscheinen lassen konnte: es ist eine Vermessenheit menschlicher Kurzsichtigkeit, in jedem Schicksalsschlag eine Strafe erkennen zu wollen. Der Feind stand vor den Mauern Athens, ein neuer Feind raste innerhalb der Stadt: warum? wozu? fragte der Dichter nicht, er fühlte nur, die Hand der Gottheit war schwer, aber es war die Gottheit, und sie gab ihm zu sagen, was er litt, wo der Alltagsmensch Athens in seiner Qual verstummte, wo Euripides in den Lauten der Verzweiflung oder der tiefsten Resignation endete. So ist der König Ödipus gleich einer ernsten Predigt in ernster Zeit, die nicht, wie es sonst so oft geschehen ist, die müden und gequälten Herzen erst recht zerknirschen will, sondern sie hinweist auf den ewigen, den unerforschlichen Willen.

Dieser Wille aber ist hier noch nicht das blinde Schicksal, wie die späteren Griechen es kannten. Blind ist hier der Wille der Gottheit nicht. Sie hat verkündet, was geschehen sollte; lange schien alles still und ruhig, da tauchen die ersten Zweifel und Ängste auf, Furcht und Hoffnung wechseln in beängstigender Intensität, endlich erfüllt sich alles, wie es von der Gottheit sehenden Auges verkündigt worden war. Wer hier vom Schicksal sprechen will, der muß Schicksal und Gottheit gleich setzen. — Die Folgen der nach unserer Meinung falschen Auffassung von der Schicksalsidee und der Schuld sind, wie man weiß, einschneidend gewesen. Schillers sehr ungenügende Kenntnis von der Antike ließ die „Braut von Messina" entstehen, in der die Schicksalstheorie eine fast tendenziöse Behandlung erfuhr, und bekannt ist, welche Dichter dann auf seinem Pfade wandelten, bis die Nachtreter sich endlich auch vor den Augen des großen Publikums lächerlich machten.

Aufbau und Technik. Damit der Wille der Gottheit geschehe, damit der Dichter zeigen könne, daß Menschenwitz und Menschenverstand machtlos gegenüber dem göttlichen Walten sei, muß allerdings sehr viel geschehen, müssen viele Situationen geschaffen werden, ist ein Apparat von Nebenfiguren nötig. Mit vollem Recht hat Wilamowitz darauf hingewiesen, daß dem Sophokles auch ein Fehler dabei mit untergelaufen sei. Der eine Diener, der beim Tode des Laios Augenzeuge gewesen, kehrt erst nach der Thronbesteigung des Ödipus heim; Ödipus konnte Jokaste aber doch erst dann heiraten, als der Tod des Laios in Theben schon bekannt war. Das ist unabweisbar; nicht sowohl einen Fehler als vielmehr eine recht gezwungene Situation müssen wir ferner es nennen, wenn eben dieser heimkehrende Diener derselbe war, der auch das Kind Ödipus aussetzte, wenn der Korinther, der das Kind in Empfang nahm, wieder zum Boten gemacht wird, beide also zweimal entscheidend in Ödipus' Leben eingreifen. Der unmittelbare Genuß des

Dramas und seiner Kunst wird damit jedoch nur zu einem ganz kleinen Teile eingeschränkt. Wenn wir den Namen Ödipus hören, wissen wir ja zumeist damit die bestimmte Vorstellung eines entsetzlichen Schicksals zu verbinden, aber in seinem Stücke versteht der Dichter doch die Dinge so auf uns wirken zu lassen, daß wir immer noch auf eine Wendung zum Besseren hoffen. Die retardierenden Momente sind mit solcher Kunst eingefügt, daß wir uns wirklich auf Augenblicke von der Last befreit fühlen. Und welch' unendlich wirksamen Kontrast weiß Sophokles zu schaffen, wenn er Ödipus der Zuversicht seines Weibes gegenüber voller Bangen und Düsterkeit zeigt, und wo Jokaste plötzlich grauenvolle Klarheit gewinnt, da ihren Gatten wieder ganz zuversichtlich werden läßt. In der Tat: das, was wir heute mit besonderer Beschränkung tragisch nennen, jenen grellen, inneren Widerspruch der Dinge, das tritt in der Poesie erst recht eigentlich mit Sophokles' Ödipus ins Leben.

Die Charaktere. Des Dichters größte Kunst aber besteht darin, den Mythus aus dem Charakter wieder neu zu erzeugen. Ödipus' Selbsterkennung ist das edle Werk seines Königssinnes. „Als König denken, leben, sterben" scheint auch sein Wahlspruch zu sein. Die Sorge für sein Volk, sein unbeugsamer Wahrheitssinn, die beide sich nie genug tun können, führen das Unheil herbei, Ödipus gräbt sich selbst mit Feuereifer sein Grab. Er hat Kreon zum Orakel geschickt, nach Teiresias gesandt, er läßt den Hirten holen. Auf echt weibliche Weise sucht Jokaste mit halben Maßnahmen auszukommen, und als die Umstände ihr scheinbar recht geben, hat sie wie manches Weib so etwas schon immer gesagt. Und doch bleibt sie uns nicht ganz unsympathisch; ihre Sorge für den Gatten, ihr Verzweiflungstod rühren uns. Als unerfreuliche Gestalt tritt Kreon beiden zur Seite, ein langweilig korrekter, selbstsüchtiger Biedermann, wie ihn v. Wilamowitz treffend gekennzeichnet hat. Aber auch ihm fehlt doch jene jämmerliche Nichtigkeit mancher euripideischen Männergestalten.

Wirkung der Tragödie. An die Antigone reicht das Stück nicht ganz heran, so gewaltig es ist, so unbedingt es um seiner hohen und sieghaft durchgeführten Idee willen klassisch heißen muß. Die Tragödie erdrückt, sie erhebt nicht und dieser Eindruck zeigt deutlich genug, wie kurzsichtig die Forderung ist, auf die Erregung von Furcht und Mitleid habe der dramatische Dichter allein sein Augenmerk zu richten. Das Drama weist die aktuellsten Spuren einer erregten Zeit auf, in der Trauer- und Freudebotschaften wechselten, bis alles so traurig wurde, wie es nur werden konnte. Es will uns beim Anhören bedünken, wie ein furchtbarer Traum, aus dem wir öfter zur beruhigenden Wirklichkeit aufschrecken, um gleich wieder aufs neue in die Bande derselben schrecklichen Vision geschlagen zu werden. Aber denken wir darüber wie wir wollen: es ist Leben von eines großen Dichters Leben.

5. Euripides' und Sophokles' fernere Tätigkeit und ihr Ausgang.

Es ist hier unmöglich, noch eine Anzahl Sophokleischer und Euripideischer Dramen eingehender zu würdigen. Es genüge daher zum Schlusse ein kurzer Hinweis auf einige unter diesen und auf den sich in ihnen uns wieder aufs neue darstellenden Kunstcharakter beider Dichter, die, weil sie öfter miteinander im Wettstreite geschaffen haben und auch im gleichen Jahre gestorben sind, nicht getrennt behandelt werden durften. Durch die Ungunst der literarischen Überlieferung wissen wir von Sophokles' Tätigkeit in den zwanziger Jahren weniger als von Euripides. Das ist recht schade, aber Euripides ist kein schlechter Ersatz seines großen Zeitgenossen. So andersartig seine Poesie ist, so sehr sie nach Effekten strebt, sie bleibt doch nie klein. Die feine, oft etwas bewußte Ausarbeitung der Charaktere, namentlich der Frauen, die tiefwahren, nur freilich etwas gar zu sehr gehäuften, und nicht immer den richtigen Persönlichkeiten in den Mund gelegten Sentenzen werden jederzeit ein Ruhmestitel des Dichters heißen müssen. Aufs neue führte er dem Volke seine Frauengestalten vor; es sah Andromache als Sklavin leiden unter der Eifersucht einer Nebenbuhlerin, es sah auch Hekabe in der Knechtschaft dulden und endlich sich furchtbar rächen; ein anderes Stück, die Schutzflehenden oder „der Mütter Bittgang" wie es v. Wilamowitz nennt, stellte in beliebter Wiederholung dar, wie alle Hilfesuchenden immer in Athen Gewährung ihrer Bitte finden. Bedeutender als alle diese Stücke hebt sich der zwischen 423 und 415 gedichtete Herakles heraus. Herakles war eine Gestalt, die wenig auf der attischen Bühne erschienen war. Der Volksglauben hatte in seinem keulenbewehrten Theseus eine Parallelfigur zu dem Dorer Herakles, den man als starken, gefräßigen Schlagetot in Athen ansah, geschaffen. In dieser wenig bedeutenden Gestalt zeigte ihn uns so seinerzeit des Euripides Alkestis. Aber durch nichts lernen wir mehr, daß jedes Drama ein Individuum für sich ist, als durch die Vergleichung des Herakles der Alkestis mit unserem Stücke. Ähnlich wie der Odysseus in Sophokles' Aias ein ganz anderer ist als derselbe Held im Philoktet, ähnlich wie der Kreon der „Antigone" und des „Ödipus" differieren, so ist auch hier ein ganz gewaltiger Unterschied. Herakles ist der Vertreter der dorischen heldenhaften Selbstsicherheit, allgemeiner gesagt, der Selbstsicherheit überhaupt, die denn doch im Kampfe des Lebens einmal Schiffbruch leiden muß. Das Drama hat zwei Teile: im ersten rettet Herakles seinen greisen Vater Amphitryon, seine jugendfrische Gattin Megara und seine Kinder vor dem Tyrannen Lykos, der sie alle töten will, im zweiten Teile naht dem stolzen Helden auf göttliche Fügung die Raserei (Lyssa), so daß er die eben erst geretteten Kinder mordet; zuletzt hilft dem aus dem Wahnsinn erwachten tiefgebeugten Helden sein Freund Theseus und eröffnet ihm ein Asyl in Athen. Es ist ein ganz euripideisches Stück; ein unruhiger Wechsel der Handlung, die zwei Höhe-

punkte kennt; dazu eine tiefe Abneigung gegen die Götter des Volksglaubens, die nur Unheil stiften können. Aber wenn die Alten Euripides den tragischsten Dramatiker nannten, so haben sie in diesem Falle recht gehabt. Denn nichts ist tragischer, als den siegreichen Helden seine Kinder erst befreien und dann töten zu lassen. Dazu sind die Charaktere mit aller Feinheit ausgestaltet: die jugendfrische, ungeduldige Frau, der ergebene, müde Greis, der nur von einem Tage zum anderen lebt, der erst so stolze und selbstsichere und dann so ganz gebrochene Held, und endlich der sympathische Theseus, wieder eine Gestalt aus dem Geiste echt athenischer Humanität geboren. Und wie das psychologische Moment unsere Bewunderung erregt, so verdient das pathologische uneingeschränktes Lob in der Darstellung des Wahnsinns. Endlich die erhabene Sittlichkeit des Schlusses: in Sophokles' sieben Stücken zählen wir allein vier Selbstmorde; daß es tapferer sei, das Leben zu ertragen, das sagt uns Euripides' Herakles (V. 1347), das memento vivere wird hier zum erstenmal in die Welt hineingerufen. Das sollen wir nicht vergessen, vor denen so oft summarisch der Stab über die hellenische Ethik gebrochen wird.

Betrachten wir das Wesen unseres Dichters, so wird man ihn zwar nun und nimmer nur einen Epigonen nennen dürfen — denn ein Meister wie Sophokles hätte an einen solchen kaum Anschluß genommen —, aber wir erkennen doch klar genug den Menschen einer Übergangszeit. Solche sind meistens selbst die Unbefriedigtsten, die Unbefriedigendsten. Euripides befriedigte seine Hörer nicht, wie wir bemerkten, sie gaben ihm selten den Preis, aber er reizte sie zum Nachdenken durch seine unnachsichtige Wahrheitsliebe, durch sein Seelenforschen. Sie drängten sich zu seinen Stücken, sie lernten, wie wir sicher wissen, seine Tragödien auswendig. Daß Sokrates mit Vorliebe Euripides gehört habe, ist neuerdings mit vollem Rechte in das Reich der Fabeln verwiesen worden, aber daß eine solche Übergangszeit nötig war, ehe die Denker Athens ihre Stadt zur festen Burg der Philosophie, der Erkenntnis des unbekannten Gottes im Menschenherzen machen konnten, ist ebenso wahr. Gegen solche Persönlichkeiten, die das himmlische Licht nicht sahen, aber mit heißem Bemühen suchten, sollen wir daher gerecht bleiben. Die Komödie mochte die Dramen des grübelnden Zweiflers lächerlich machen, wir aber dürfen nicht vergessen, daß der Weg zum Lichte den ringenden Menschen durch die Finsternisse des Zweifels führen muß, unbedingt. In diesen Nebeln ist Euripides erstickt. Die Götter des Volksglaubens genügten ihm nicht, ihr konventionelles Erscheinen läßt uns kalt. Er ahnte ein höheres Walten, er sehnte sich ihm entgegen, aber sein Blick durchdrang die Wolken nicht. Da hat er denn sein Hoffen auf die Menschenseele, deren Niedrigkeiten doch sich keinem so wie ihm unverhüllt zeigten, geworfen und in einigen wenigen Idealgestalten seinem Sehnen nach dem Besten Genüge getan.

Tragisch war auch der Ausgang des tragischsten Dramatikers. Der einsame Grübler verachtete die Massen, und als in Athen alles

drunter und drüber ging, wanderte er aus. Er begab sich an den Hof des Makedonerkönigs Archelaos, der inmitten von Halbbarbaren eine Art von Musenhof geschaffen hatte. Hier dichtete er für den Monarchen, wie Aischylos für den sizilischen Tyrannen. Gefallen hat es ihm auch hier nicht unter dem plumpen Volke. In Makedonien ist er denn nach kurzem, nicht ganz zweijährigen Aufenthalte i. J. 406 gestorben, wie man — eine unkontrollierbare, aber nicht unwahrscheinliche Geschichte — erzählte, nächtlicherweile von Hunden zerrissen.

Anders ist es Sophokles ergangen. Auch er hat geseufzt unter dem Elend des Peloponnesischen Krieges und in trüben Gesängen seine Chöre klagen lassen über die Not der Zeit. Aber im letzten Grunde unberührt von Zweifeln ist er seinen hohen Weg gegangen. Auf seiner reinen Stirn lag der Abglanz der Gottheit, die ihm so oft Halt und Stütze gewesen. Und so hinterläßt fast jedes seiner Stücke einen reinen Eindruck, befriedigt das poetisch empfängliche Gemüt des Hörers. Er hat manches Äußerliche in seinen Dramen, noch im Alter von Euripides lernend — so ist der Schluß des „Philoktetes“ ganz euripideisch — übernommen, aber sein Wesen blieb sich im letzten Grunde doch stets gleich. In den „Trachinierinnen“ schildert er das jammervolle Ende des großen Herakles, den seine ihn heiß liebende Gattin von seiner Leidenschaft zu einem jungen Mädchen durch einen Liebeszauber heilen will und nun gerade tötet. Man muß dies Stück neben die Euripideische Medea halten, um den vollsten Genuß davon zu haben; die süße Deianeira, die nach längerer Ehe noch so innig liebt, der unbändige Kraftmensch Herakles, der aber doch zu sterben weiß, weil er den Willen der Gottheit sich erfüllen sieht, der leicht erregte, unvorsichtige, aber doch pietätsvolle, gehorsame Jüngling Hyllos, der wie so oft versöhnende Schluß: überall atmen wir echt sophokleische Luft. Furchtbarer steht vor uns die düstere „Elektra“ da, der später durch das gleichnamige Euripideische Stück Konkurrenz gemacht wurde. Wieder haben wir hier zwei Schwestern, wie in der Antigone, die Elektra, die der Jammer des Hauses, der stete Anblick der ehebrecherischen Mutter Klytaimestra und ihres Buhlen Aigisth fast bis zum Wahnsinn treibt, und die sanfte Chrysothemis, die sich resigniert in das Unvermeidliche fügt. Des Dichters Kunst hat es verstanden, das Charakterbild einer Unglücklichen, die nicht nur durch die äußeren Umstände, sondern auch durch die selbsteigene Pein immer unseliger wird, zur höchsten Evidenz herauszuarbeiten, so daß wir auch das schreckliche Wort der Elektra, das sie dem die Mutter mordenden Bruder zuruft: Triff zum zweitenmal, wenn du vermagst! aus ihrer Natur heraus verstehen können. Daß aber die Wahrheit und Typik dieser Persönlichkeit gewirkt hat, beweist ihre Anerkennung durch unseren höchsten Dichtergenius, beweist Goethes Bezeichnung der Karoline Herder als einer Elektra-Natur. Nicht gleich diesem Drama, aber immerhin von hervorragendem Werte bleibt der Philoktetes (409 aufgeführt). Es handelt sich hier um die Gewinnung des an einem Vipernbisse krankenden

Helden Philoktet und seiner von Herakles ererbten Pfeile für den Kampf gegen Troja. Odysseus, der Grund hat, den Philoktet zu fürchten, will den kranken, aber im Augenblicke um seiner Waffen willen nützlichen Feind durch List nach Troja bringen; dazu soll Neoptolemos, der junge Sohn des Achilleus, seine Hand bieten. Der Konflikt entsteht in wundervoller Weise durch den Widerstreit der offenen Soldatennatur des Jünglings mit der ihm zugedachten Betrügerrolle; er reißt endlich das Netz, das er selbst über Philoktet hat werfen helfen, durch; da alles nun sich völlig anders, als es geplant worden, entwickeln will, erscheint als eine Art von euripideischem deus ex machina Herakles vom Olympe her und schlichtet den Streit. Es ist also, wie schon bemerkt, ein „Mythus", der zur Darstellung kommt, nicht eine Tragödie in unserem Sinne.

Im allerhöchsten Greisenalter hat Sophokles, vielleicht i. J. 407, noch ein Stück geschrieben, das uns erhalten ist. In fast ungebrochener Frische dichtete er den Ödipus auf Kolonos. Wir haben das erste Stück gelesen und gesehen, an welch furchtbarem Beispiel der Dichter die Macht der Gottheit dargestellt hat. Er empfand das Walten der Himmlischen, er kannte keinen Trotz, er unterwarf sich wie ein israelitischer Prophet und verlangte von seinem Volke das gleiche. Aber im höchsten Alter empfand er aufs neue die göttliche Gnade. Noch einmal führte er die Gestalt des Ödipus seinen Zuschauern vor, er ließ den fluchbeladenen Greis mit Antigone und Ismene nach Athen kommen, dort vor dem Zwange des Kreon bei Theseus Schutz finden und ihn endlich von der Erde enthoben werden. In Attika, da, wo die Sage im Gaue Kolonos das Grab des Ödipus nannte, vollzieht sich das düstere Wunder der Entrückung. Diese Dichtung hat im Hinblick auf den uralten Dichtergreis etwas Ergreifendes. Die ganze Zeit des Sophokles glaubte nicht an ein Fortleben nach dem Tode, so wenig wie die israelitischen Propheten. Um so tiefer berührt uns der persönliche Glaube des Dichters oder besser: seine Hoffnung. Geheimnisvolle Schauer wehen um das Ende des blinden Königs, um den Ort, da er entrückt ward. Mit Absicht läßt der Dichter diese letzten Dinge im Dunkel und schildert nur den Eindruck des Unbegreiflichen auf Ödipus' Begleiter, Theseus:[1])

> Bald aber blickten wir zurück; da sahen wir
> Den Alten nirgend mehr — der König aber
> Hielt sich die Augen mit der Hand bedeckt,
> Als wär' ein Bild des Grauens ihm erschienen,
> Das ihm den Blick geblendet. Doch es währte
> Nur kurze Zeit: dann sahn wir auf den Knien
> Ihn zum Olympos und zur Erde beten.
> Wie aber er dahinging, — niemand weiß es
> Zu sagen, als des Theseus Mund allein.

1) Wilbrandt, a. a. O. S. 188.

Denn keines Blitzstrahls gottbeschwingte Flamme
Hat ihn getötet, noch ein Sturmwind, aus
Dem Meer entsteigend, ihn hinweggerafft;
Nein, ihn entführten Götter, oder freundlich
Tat sich des Hades dunkles Tor ihm auf.
Denn klagenlos und ohne Schmerz und Pein
Ward er hinweggenommen — wunderbar
Wie nie ein Mensch! —

In der Tat: Sophokles machte sich keine Vorstellung von den Absichten der Gottheit mit der Seele des Menschen, aber das mystische Dunkel, das er um seines Helden Ausgang legt, deutet darauf hin, daß er der Anschauung seiner Zeit, die Seele löse sich in Luft auf, fern stand. Wie dem auch sei, für uns bleibt es ein unendlich erhabenes Zusammentreffen, daß Sophokles und Goethe, die in so vielem sich ähneln, gesund bis ins hohe und höchste Greisenalter in ihren letzten Schöpfungen mit dem Auge des Mysten hinüberschauten in das fremde Land der Ewigkeit, da das Unzulängliche Ereignis wird.

VI. Die Nachwirkung der attischen Tragödie.

Mit Sophokles und Euripides, die beide im Jahre 406 gestorben sind, ist die tragische Bühne Athens verödet. Aristophanes empfand es wohl, wenn er in seiner Komödie „Die Frösche" den Gott Dionysos in die Unterwelt steigen ließ, um einen guten Tragödiendichter heraufzuholen, aber selbst bei solcher Überzeugung konnte er nicht umhin, über seinen alten Gegner Euripides die Lauge seines Spottes auszugießen. Natürlich hat es nach dem Tode der beiden großen Poeten noch Dichter gegeben, wir kennen auch ihre Namen noch, aber mit einer einzigen Ausnahme ist kein Stück erhalten geblieben. Der Kreis der alten Tragödienstoffe war erfüllt und ausgemessen worden; das merken wir schon bei Euripides, bei dem die Helden und gar die Götter verblassen, das Menschliche in Charakter und Handlung hervortritt. Man greift in der Armut des Augenblicks wieder auf die alten Tragödien zurück, und entgegen der überlieferten Sitte führt man diese wieder auf. Die Darstellung aber geschieht nun nicht mehr durch Bürger, sondern durch Schauspieler, die sich zu einer Zunft zusammengetan haben. Das Drama selbst aber erlischt nicht völlig, immer noch üben Söhne und Enkel der verstorbenen Dichter die Kunst, bis es endlich zum Buchdrama wird und gar keine Aufführung mehr erwartet. Dann erlebt die griechische Tragödie noch eine kurze Auferstehung im republikanischen Rom, wo sie übersetzt wird; aber der derbe Sinn der Römer fand auf die Dauer wenig Gefallen an diesen Einbürgerungsversuchen. So lasen denn nur die wenigen feineren Geister latinischer Zunge die griechische Tragödie, d. h. besonders Euripides, und versuchten sie gelegentlich nachzubilden. Das sind die Buchdramen des Seneca, fast durchweg höchst minderwertige,

langweilig rhetorische Abklatsche der alten Muster. Aber ihren kulturellen Wert haben auch sie gehabt, den darf man nicht verachten. Als das Drama des Mittelalters, das bekanntlich ebenso auf dem Boden des Volkslebens und -Empfindens gewachsen ist wie die antike Tragödie, als das Mysterium, das Passionsspiel die gebildeteren Kreise nicht mehr zu fesseln vermochte, da wirkten Senecas Buchdramen wieder kräftig ein und dienten dem modernen Drama zum Vorbilde. Ohne diese Vorstufe ist selbst Shakespeare nicht ganz denkbar. So erkennen wir den Weltgang der griechischen Kultur, der für Wissende und Forschende gerade in unserem Zeitalter wieder immer mehr zur Wahrheit wird; wir sehen, wie das Griechentum selbst in schlechten Übersetzungen und in schlechteren Nachbildungen auf die Menschheit gewirkt hat bis auf den heutigen Tag, so unbequem auch diese absolute Wahrheit denen erscheinen mag, die nur im matter of fact man den Herrn der Schöpfung erkennen wollen.

Aber die Wirkung des griechischen Dramas ist damit noch in keiner Weise erschöpft, daß wir das Leben des Individuums „Drama" und sein Fortleben verfolgt haben. Auch der Einfluß Schillerscher und Goethescher Dramen zeigt sich ja nicht nur in der Einwirkung auf spätere Dichter derselben Literaturgattung, sondern überhaupt im ganzen Kulturleben. Und das griechische Drama ist nicht nur aus einer gewaltigen Kulturströmung aufgetaucht, sondern hat auch eine ganze Kultur geschaffen. Der gemütliche und geistige Horizont des Volkes war unendlich erweitert worden, viele beengende Schranken waren gefallen. Welch eine Entwickelung von den Klageweibern des Phrynichos bis zum mystischen Hingang des Sophokleischen Ödipus! Alles was das Menschenleben zeitigt, Heldengröße und Heldensturz, Kampf und Sieg, Werden und Vergehen, alles was das Menschenherz empfindet, Liebe und Haß, Rache und Vergebung, Freundschaft und Neid, weibliche Selbstlosigkeit und Männeregoismus, Herrscherstolz und Menschengröße, Zweifelsangst und seliges Gottesbewußtsein, das war nicht nur an den Augen und Ohren der Athener vorübergezogen, sondern hatte auch von ihren Seelen bleibenden Besitz ergriffen. Eine solche Fülle der Bilder und Eindrücke, durch eine Zeit von über fünfzig Jahren ohne Unterbrechung wirkend, mußte auf die Volksseele nachhaltigsten Einfluß haben. Man ist der Erforschung dieser Wirkungen noch viel zu wenig nachgegangen, gerade so wie man ästhetische Fragen fast ängstlich vermeidet, um nicht als dilettierender Literat verschrien zu werden. Und doch sind diese Dinge von außerordentlichem historischen Werte. Es wäre eine schöne Aufgabe, im einzelnen nachzuweisen, welche Expansion das griechische Gemütsleben durch die Tragödie erfahren, wie die auf der Bühne sich abspielenden Effekte auf das gemütliche Dasein des Tages zurückgewirkt haben, auf welchen Stationen sich das Empfinden des athenischen Volkes bis zu jener unendlichen Feinheit der Charakteristik und auch des seelischen Lebens entwickelt hat, die wir in dem echten Kinde der Tragödie, insbesondere des Euripideischen Dramas, in dem athenischen bürgerlichen

Schauspiele bewundern. Die Zeit für diese Studien wird sicher einmal kommen.

Eine Wirkung freilich ist längst erkannt. Wir wissen, daß die Platonischen Dialoge eine Art poetischer, dramatischer Einkleidung haben. Platon ist einer der größten Poeten Athens. In seiner Jugend dichtete er Tragödien. Aber er bezwang diese Neigung, sein Genius sagte ihm, daß die Tragödie sich ihrem Ende nahte, und er wandte sich der Philosophie zu, die nun Athen bis in die Byzantinerzeit hinein zu ihrem Königssitze machte. Er ward sogar in seinem Wahrheitsdrange ein heftiger Feind der Poesie. Aber was in ihm gelebt, konnte nicht völlig unterdrückt werden. Die Einkleidung seiner Dialoge, mehr aber noch die Darstellung der Redenden zeigt den Dramatiker, den Dichter. Es ist ihm gelungen, die von ihm vielfach bekämpften Sophisten und Weisheitslehrer in solcher Gestalt vorzuführen, daß erst die mühsame historische Forschung unserer Tage ihnen zu ihrem lange verkannten geschichtlichen Rechte verholfen hat und sie uns nun immer mehr in ihrem wahren, nicht immer einwandfreien, aber doch bedeutenden Wesen erscheinen. Und nun gar Sokrates! Noch immer ist seine historische Gestalt nicht in das volle Licht gerückt. Wir verdanken das Platon; es ist seine schöne Schuld, daß er diesen einzigen Menschen zu einem Heros, dem nichts auf Erden unerforschbar war, umgeschaffen hat, zu einer Gestalt von unvergänglichem Leben.

Und was sagt uns nun selbst noch die antike Tragödie? Sie lehrt uns in ihrem Wechsel von Aischylos zu Sophokles, von Sophokles zu Euripides, daß es für das Dichten und Schaffen keine Regeln oder wenigstens doch nur sehr äußerliche, also irrelevante gibt. Wir haben lange an Aristoteles' Gesetze geglaubt. Der große Weise, der die Dinge der Natur sah wie sie sind, der überall im Zerstreuten und Zusammenhangslosen die Idee und die Absicht der Natur zu erfassen suchte, der Kategorien und Klassen schuf, er glaubte, auch in der Poesie ließe sich gliedern und sondern, ließen sich Gesetze statuieren. Die Franzosen haben ihn gar nicht verstanden und geglaubt, ihn nach diesem ihren Unverstand befolgen zu müssen, die Deutschen haben ihn tiefer erfaßt, aber auch leider ihn lange zur Norm genommen. Aber der heilige Geist der Poesie spottet derer, die sein Wehen und Walten auf Gesetzestafeln zu bannen trachten. Und so geschieht es, daß oft gerade die besten und tiefsten Stücke der Antike und der neuen Zeit zu Aristoteles' Kunstregeln in stärksten Widerspruch geraten. — Und noch ein zweites will die antike Tragödie von uns; sie stellt an uns eine Forderung. Wir sollen ihr nicht bloß das oberflächliche Museums-Interesse des Globe-Trotters zuwenden, sondern ein menschlich lebendiges. Über den Hamlet gibt es eine immerfort wachsende Literatur, über Ibsens „Nora" ereifert sich eine ganze Schar moderner Seelenkündiger; dieselbe liebevolle Teilnahme, die wir den modernen und oft recht flüchtigen Erscheinungen entgegenbringen, heischt die Antike von uns. Sie ist nicht

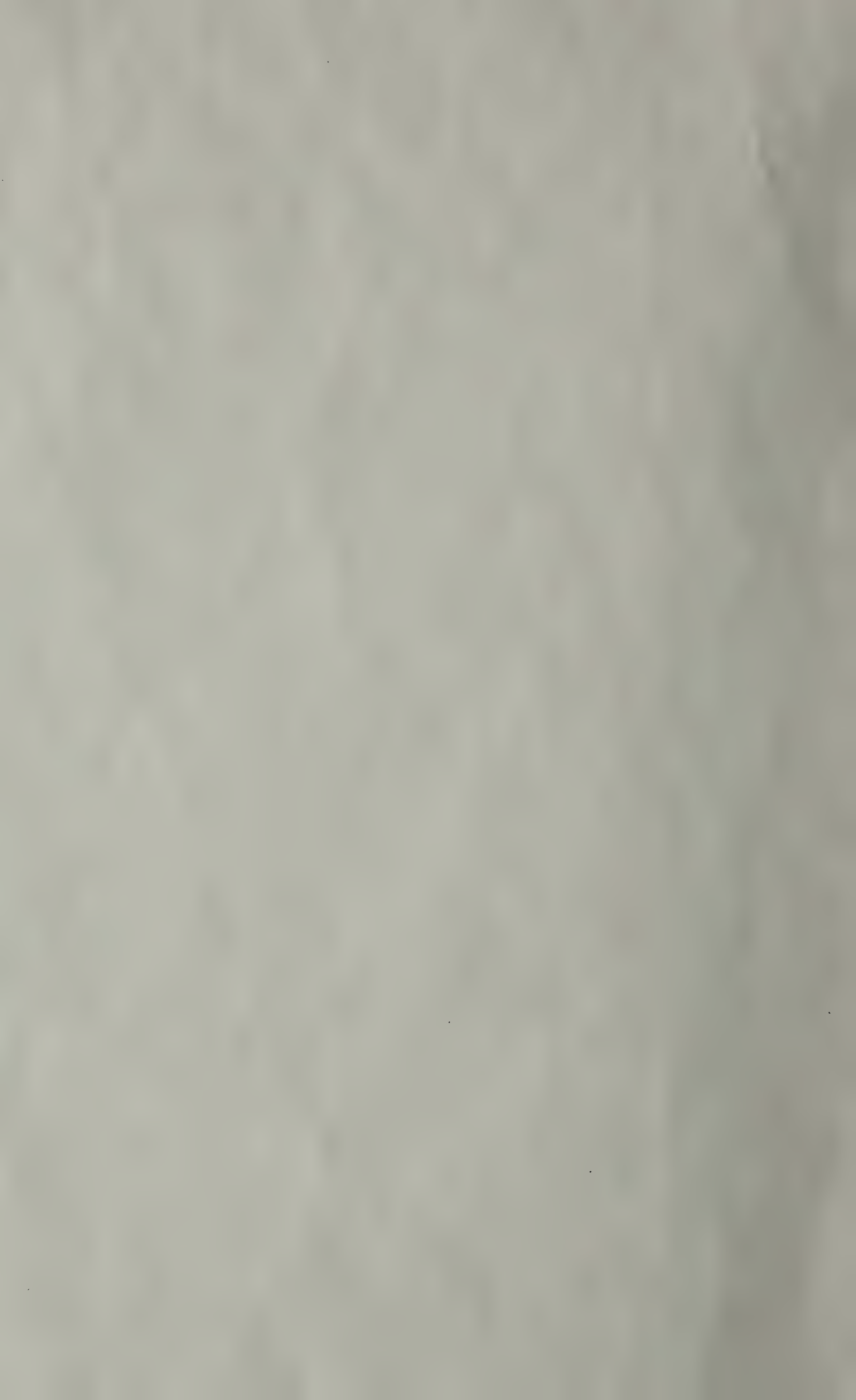
gleich zu verstehen; wenn Schiller sie gelegentlich starr nannte, wenn der Poet sie nicht verstand, so dürfen auch wir zuweilen ihre Herbheit empfinden. Aber sie ist viel zu reich, als daß dieser Eindruck ein bleibender sein könnte. Und nicht zuletzt wirkt das in unseren Tagen zunehmende historische Verständnis. Schon lange sind uns die griechischen Statuen nicht mehr marmorweiße Gebilde einer idealisierenden Kunst, schon reden sie zu uns nicht mehr nur in der Linienführung, sondern auch in den Farbentönen des menschlichen Körpers. Es braucht nur ein wenig Phantasie, um uns hineinzuleben in die Werke der bildenden wie der dichtenden Kunst. Hebbel sagt einmal:

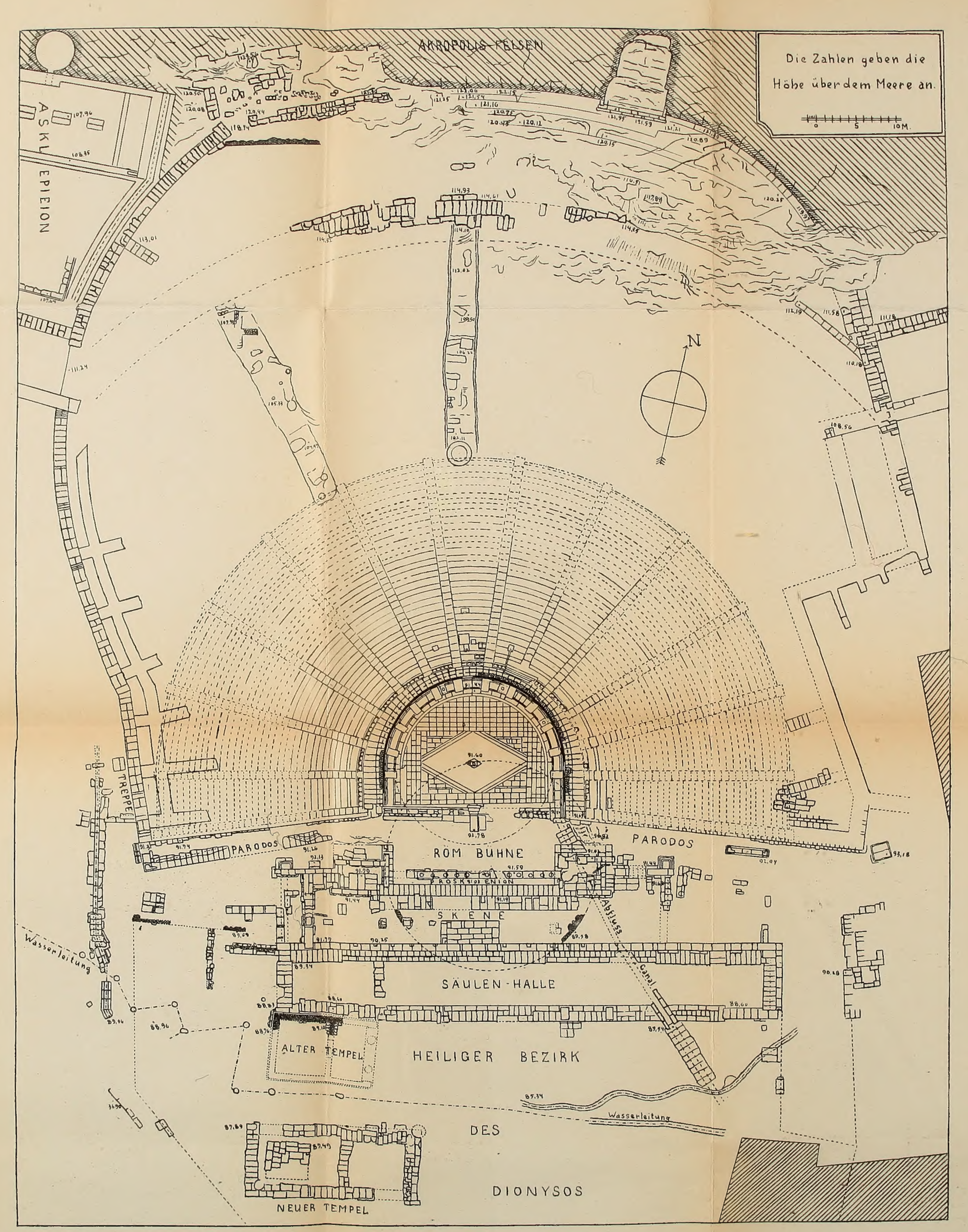
> Verfluchtes windiges Geschmeiß,
> Das uns mit der Antike quält,
> Bloß, weil sie viele Jahre zählt;
> Das gar nicht ahnt, worin es steckt,
> Daß sie den Größten am meisten schreckt.

Der Dichter, der die Antike liebte und ehrte, aber kein Klassizist war, wußte, wie diese Dinge gemeiniglich aufgefaßt werden, wie sie aufzufassen sind. Das Altertum soll uns kein kaltes Dogma sein, sondern zur warmen inneren Erfahrung werden. Diese aber erwirbt man nur durch Hingebung, die oft zu einem Ringen des Geistes mit dem Geiste wird. So wird freilich die Gemeinde, die von antiken Menschen, ihrem Fühlen und Denken etwas hören will, sich mehr nach Qualität als nach Quantität charakterisieren. Das ist aber noch nie für eine Gemeinde ein Schaden gewesen.

Druck von B. G. Teubner in Dresden.







Geffcken, Das griechische Drama.




UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 22 07 04 005 4